

# आधुनिक हिन्दी काव्यभाषा की संरचना का अध्ययन ( सन् १८२५ से १८६० ई० तक )

इलाहाबाद विश्वविद्यालय की डी० फिल० (हिन्दी) उपाधि हेतु प्रस्तुत

शोध-प्रबन्ध



निर्देशक

डॉ० राम किशोर शर्मा

रीडर

हिन्दी विभाग

इलाहाबाद विश्वविद्यालय

इलाहाबाद

प्रस्तुतकर्ता

संजय कुमार सिंह

सीनियर रिसर्च फेलो

हिन्दी विभाग

इलाहाबाद विश्वविद्यालय

इलाहाबाद

हिन्दी विभाग

इलाहाबाद विश्वविद्यालय

इलाहाबाद

वर्ष : १९६५



## भूमिका

प्रथम अध्याय -

काव्यभाषा संरचना : स्वल्प और तत्त्व

१.१ संरचना की परिभाषा और स्वल्प

१.२ संरचना की प्रविष्ट अवधारणाएँ

१.१ पाश्चात्य आलोचक और संरचना की अवधारणा -

१.२ भारतीय आलोचक और संरचना की अवधारणा -

१.३ प्राचीन भारतीय काव्यशास्त्रीय आचार्य  
और संरचना -

१.४ आधुनिक भारतीय आलोचक और संरचना  
की अवधारणा -

१.५ संरचना के तत्त्व

१.६ व्याकरणिक तत्त्व

१.१ वाक्य

१.२ संज्ञा

१.३ सर्वनाम

१.४ क्रिया

१.५ विशेषण

१.६ लिङ्ग

१.७ कारक

१.८ काल

१.९ वचन

१.१० प्रत्यय

१.११ उपसर्ग

१.१२ समास



३५॥ शैल्यः तत्त्व

३१॥ अलंकार

३२॥ प्रतीक

३३॥ विम्व

३४॥ मिथ

३५॥ पैरली

३६॥ आन्तरिक तत्त्व

३१॥ लय

३२॥ विरोधाभास

३३॥ वयवना

(४) विवन्ना

इतीय अध्याय -

काव्यभाषा संरचना तथा आधुनिक हिन्दी कविता : ऐति-  
हासिक परिप्रेक्ष्य

३७॥ भारतेन्दु युग : काव्यभाषा की संरचना

३१॥ व्याकरणिक संरचना

३२॥ शैल्यिक संरचना

३३॥ आन्तरिक संरचना

३४॥ द्वितीय युग : काव्यभाषा संरचना

३१॥ व्याकरणिक संरचना

३२॥ शैल्यिक संरचना

३३॥ आन्तरिक संरचना



॥ग॥ उपावाच : काव्यभाषा संरचना

॥१॥ व्याकरणिक संरचना

॥२॥ शैल्यिक संरचना

॥३॥ आन्तरिक संरचना

॥घ॥ उपावाचोत्तर : काव्यभाषा संरचना

व्याकरणिक संरचना

शैल्यिक संरचना

आन्तरिक संरचना

द्वितीय अध्याय -

आधुनिक हिन्दी कविता की व्याकरणिक संरचना

कविता में व्याकरणिक संरचना का अर्थ और स्वल्प

॥१॥ वाक्य

॥२॥ संज्ञा

॥३॥ अक्षरानुक्रम

॥४॥ प्रिया

॥५॥ विशेषण

॥६॥ लिङ्ग

॥७॥ कारक

॥८॥ काल

॥९॥ वचन

॥१०॥ प्रत्यय

॥११॥ उपसर्ग

॥१२॥ समास



चतुर्थ अध्याय -

आधुनिक हिन्दी कविता की शैल्पिक संरचना

॥क॥ शैल्पिक संरचना का अर्थ

॥ख॥ शैल्पिक संरचना का स्वरूप

॥1॥ अलंकार

॥2॥ प्रतीक

॥3॥ बिम्ब

॥4॥ मिथक

॥5॥ फेन्टसी

पंचम अध्याय -

आधुनिक हिन्दी कविता की आन्तरिक संरचना

1- लय

श्रव्यात्मक संरचना का स्वरूप

लय के तत्त्व तथा भेद

॥1॥ परम्परित लय

शास्त्रीय लय

मुक्त लय

॥2॥ अर्थ लय

2- विरोधाभास

3- बिडम्बना

4- व्यंग्यना

षष्ठ अध्याय -

उपसंहार

परिशिष्ट - सन्दर्भ ग्रन्थानुक्रमणिका



चतुर्थ अध्याय -

आधुनिक हिन्दी कविता की शैल्पिक संरचना

॥क॥ शैल्पिक संरचना का अर्थ

॥ख॥ शैल्पिक संरचना का स्वल्प

॥1॥ अलंकार

॥2॥ प्रतीक

॥3॥ बिम्ब

॥4॥ मिथक

॥5॥ फेन्टसी

पंचम अध्याय -

आधुनिक हिन्दी कविता की आन्तरिक संरचना

1- लय

लयान्तरिक संरचना का स्वल्प

लय के तत्त्व तथा भेद

॥1॥ परम्परित लय

शास्त्रीय लय

मुक्त लय

॥2॥ अर्थ लय

2- विरोधाभास

3- बिम्बकला

4- व्यंजना

षष्ठ अध्याय -

उपसंहार

परिशिष्ट - सन्दर्भ ग्रन्थानुक्रमणिका



काव्यभाषा की संरचना की दृष्टि से आधुनिककाल अत्यन्त वैविध्यपूर्ण है। इस समय विशेषकर विवेच्यकाल १९२५ से १९६० ई० तक की भाषिक संरचना का क्रम उपायावाद से प्रारम्भ होकर नयी कविता तक जाता है। संरचना की दृष्टि से उपायावाद से मूलतः इस समूह परम्परा का विकास होना प्रारम्भ हुआ और नयी कविता तक आते-आते यह परम्परा अत्यन्त समृद्ध हो गई। विवेच्यकाल से पूर्व हिन्दी काव्यभाषा संरचना का रूप अत्यन्त सीमित था लेकिन आधुनिक काल के कवियों के देश-विवेक के अन्य भाषा के साहित्यों से जुड़ने के कारण हिन्दी काव्यभाषा संरचना में भी अनेक आधुनिक टेक्नीक का प्रवेश हुआ। इस तरह हिन्दी की भाषिक संरचना भी बहुआयामी हो सकी और कवि संरचना के किसी न किसी भाषिक रूप का कलात्मक प्रयोग करके ही कविता का निर्माण करता है। आधुनिक कवियों ने अपनी कविताओं में संवेदना को अधिकतम मात्रा में सम्प्रेषित करने के लिए भाषिक रूपों के साथ-साथ विराम चिह्नादि को भी संघटना का अंग बना लिया है। विवेच्यकाल में भाषिक संरचना के सभी नये पुराने रूप एक साथ दिग्राह्य पड़ते हैं।

अध्ययन की सुविधा की दृष्टि से शोध-प्रबन्ध छः अध्यायों में विभक्त किया गया है। प्रथम अध्याय तीन उपविभागों में विभक्त है। प्रथम के अन्तर्गत काव्यभाषा संरचना की परिभाषा तथा स्वस्य को स्पष्ट किया गया है। द्वितीय उपविभाग के अन्तर्गत विभिन्न पाश्चात्य एवं भारतीय विद्वानों एवं आलोचकों की काव्यभाषा विषयक अवधारणाओं पर विचार किया गया है। तीसरे उपविभाग में संरचना के तत्त्व १- व्यापारिक तत्त्व, २- शैक्षिक तत्त्व, ३-आन्तरिक तत्त्व के सभी अंगों को परिभाषित करते हुए उनके भेदों पर प्रकाश डाला गया है।



द्वितीय अध्याय में भाषिक संरचना की क्रमिकता एवं त्रिवेचनशीलता को तार्किक ढंग से विश्लेषित एवं निरूपित करने के लिए त्रिवेचनकाल से पूर्व की आधुनिक हिन्दी कविता की भाषिक रचना के विविध पक्षों को उजागर करने की चेष्टा की गई है। इस अध्याय में भारतेन्दु-युग और सिन्धु-युग की काव्यभाषा की व्याकरणिक, शैलिक एवं आन्तरिक संरचना का विश्लेषण करते हुए त्रिवेचनकालीन भाषिक संरचना में उसकी नवीन परिणति को संक्षिप्त में संक्षिप्त किया गया है।

तृतीय अध्याय में त्रिवेचनकाल की आधुनिक हिन्दी काव्यभाषा की संरचना का व्याकरणिक संरचना के अंगों - शब्द, वाक्य, संज्ञा, सर्वनाम, क्रिया, विशेषण, लिङ्ग आदि की दृष्टि से विश्लेषण किया गया है।

चतुर्थ अध्याय में शैलिक संरचना की दृष्टि से काव्यभाषा का विश्लेषण किया गया है। शैलिक संरचना के अन्तर्गत - अंशकार, प्रतीक, चित्र, मिथ, पैटर्न को क्रमिक रूप में रखते हुए त्रिवेचनकालीन कविता का विस्तृत अध्ययन है।

पंचम अध्याय के अन्तर्गत आन्तरिक संरचना के अंगों अर्थ, व्यंजना, विरोधाभास, विडम्बना की दृष्टि से आधुनिक हिन्दी काव्यभाषा का विवेचन है तथा सर्वमान्य विशिष्टताओं को भी स्पष्ट किया गया है।

शोध-प्रबन्ध का अन्तिम अध्याय उपसंहार है। इस अध्याय में सम्पूर्ण अध्ययन का निष्कर्ष है। अन्त में परिशिष्ट के रूप में सहायक ग्रन्थों की सूची प्रस्तुत की गई है।

मेरे निर्वैयर्थ आदरणीय डॉ० रामकिशोर शर्मा जी ने इस विषय पर कार्य करने का सुझाव दिया तथा उनके कुशल निवेदन, एवं असीम स्नेह तथा प्यार के सहारे ही मैं इस कार्य को पूर्णता प्रदान कर सका। अतः उनके प्रति कृतज्ञता अथवा आभार प्रदर्शन मात्र औपचारिकता ही होगी। मेरे पिता प्रो० योगेन्द्र प्रताप सिंह



जी ने अत्यन्त व्यस्त रहने के बावजूद समय-समय पर मेरे कार्य का निरीक्षण कर अनेक बहुमूल्य सहयोग दिया और समस्याओं का को सुलझाने में मदद की। उनके स्नेह से मैं जीवन भर उल्लूक नहीं हो सकता। इसके अतिरिक्त प्रो० राजेन्द्र कुमार वर्मा, प्रो० रामस्वस्य वसुदेवी, डॉ० प्रेमकान्त टण्डन, श्री दूधनाथ सिंह, डॉ० सत्यप्रकाश मिश्र, डॉ० राजेन्द्र कुमार आदि से प्राप्त सहायता के लिए मैं हृदय से आभारी हूँ। शोध-प्रबन्ध को श्री भार्गवराम यादव ने जिस लगन एवं सावधानी से टीपित किया, इसके लिए मैं उनका आभारी हूँ।



प्रथम अध्याय

काव्यभाषा : स्वल्प और तरत्त्व



क३ संरचना की परिभाषा और स्वल्प -

सामान्यतया किसी भी कृति की संरचना का तात्पर्य उस कृति की अन्तः एवं बाह्य रचना-विधान द्वारा निर्मित उसके ढाँचे से होता है। कवि रचना निर्माण प्रक्रिया में शामिल होकर संरचना के तीन अवयवों के संयोग से कविता का निर्माण करता है। ये अवयव हैं - कविता का भौतिक व्याकरणिक स्वर, रचना का शिल्पविधान तथा आंतरिक लय। युगानुस्य कविता के स्वभाव एवं भाषा परिवर्तन के साथ उसकी लयात्मक एवं शैक्षिक संरचना भी बदलती जाती है किन्तु कविता की व्याकरणिक संरचना पर परिस्थितियों का विशेष प्रभाव नहीं पड़ता। संरचना के स्तर पर युगानुस्य परिवर्तन कविता एवं भाषा में जीवन्तता बनाये रखता है। कविता के भाषिक, शैक्षिक एवं लयात्मक अंगीभूत षटकों का अविव्यक्त और उसकी पारस्परिक संगति ही काव्यभाषा संरचना कही जा सकती है।

डॉ० बचन सिंह संरचना के सम्बन्ध में कहते हैं कि, "साहित्य के सन्दर्भ में संरचना भाषिक होगी, चित्र के सन्दर्भ में रंगरेखा, नयी समीक्षा में संरचना अंगीमि की औचित्यपूर्ण संगति का नाम है। डॉ० बचन सिंह का कहना है कि प्रत्येक षटकपूर्ण के अंग के रूप में एक आन्तरिक नियम से परिवर्तित होकर संरचना का संप्लि-ष्ट अंग बनता है। षटक, अंग और संरचना अंगी दोनों में अंगीमि का सम्बन्ध है। संरचना अपने आप में पूर्ण भी है और एक प्रक्रिया भी है।" वस्तुतः काव्य के सूत्र का मूलधार भाषा है, जो उच्चारण एवं श्रवण द्वारा अर्थ ग्रहण करती है। कविता की संरचना को श्रवणन्द्रिय के स्थान पर स्विद्वन्धीन मन की भी अपेक्षा होती है क्योंकि सद्बुद्ध पाठक काव्य की संरचना से निकले सभी अर्थ एवं सन्दर्भ को ग्रहणकर उसके साथ व्याप्य कर सकता है, शुष्क या बुद्धयहीन आलोचक नहीं क्योंकि उसके



कविता पढ़ने पर आशंका बनी रहती है कि संरचना पर एकात्मिक अंश देने के कारण काव्यार्थ छूट न जाय या गौण न हो जाय। इसी सन्दर्भ में कर्षीध ब्रुकस का कहना है कि "संरचना का मतलब अर्थ, सूत्र्यांक और अर्थपिन की संरचना है, यहाँ उसका सारा जोर संरचना के विभिन्न छटकों की पारस्परिक अभिवृत्ति पर है। ..... "छटकों की संगति प्रक्रिया जटिल होती है इसमें परस्पर विरोधी और विसंगत्यात्मक छटक भी सामंजस्यपूर्ण हो जाते हैं।" इसके मूल में आधुनिक कविता है जहाँ प्राचीन रस सिद्धान्त का आस्वाद जरूरी न होकर कविता की समझ जरूरी हो गई है। ऐसी स्थिति में कविता की संरचना को समझना अत्यन्त जरूरी हो गया है। आज भावुकता एवं सहृदयता का स्थान दौड़कता एवं समझदारी ने ले लिया है। ब्रुकस का मानना है कि कविता में भाविक संरचना के तत्वों का अधिकतम संयोजन कविता की उत्कृष्टता का कारण बनती है। उसका कहना है कि, "जो कविता अपने समस्त अंगों में परस्पर अभिन्न अविच्छेद्य सम्बन्ध स्थापित कर लेती है वह महान होती है क्योंकि वह अनेकता का उत्सर्ग किए बिना उस अनेकता के मूल में निहित एकता को उजागर करती है।" उसका मानना है कि काव्य किसी दार्शनिक, वैज्ञानिक, सामाजिक या ऐतिहासिक सत्य की अभिव्यक्ति नहीं बल्कि एक विशिष्ट भाषा संरचना है जिसकी उन्होंने तीन विशेषताएँ मानी हैं -

### १। वेदन्त :-

----- इस बात की जागरूकता किसी स्थिति विशेष के प्रति जब सभ्य अभिवृत्तियाँ Attitudes हो सकती हैं।

### २। विरोधाभास :-

----- किसी स्थिति के प्रति परिपाटीगत दृष्टि है अथवा उसके प्रति सीमित तथा विशिष्ट दृष्टिकोण के साथ जैसे - व्यावहारिक तथा वैज्ञानिक भाषाओं के सन्दर्भ में होती है, अधिक व्यापक वैज्ञानिक निर्धारण की युक्ति।

### ३। यक्षता :-

----- प्रतिबन्धों के द्वारा अभिवृत्तियों की परिभाषा की युक्ति।

1- कर्षीध ब्रुकस : द वेज रॉट अर्न, पृ०- 190

2- वही, पृ०- 195

3- वही, पृ०- 239;



इसके अभिज्ञेय अर्थ को स्पष्ट करते हुए वे कहते हैं कि वैदरूप का तात्पर्य किसी एक अभिवृत्ति तक सीमित नहीं है। कविता अपनी तथा अन्य अभिवृत्तियों के संतुलन में से अपनी अभिवृत्ति अर्जित करती है। यह तत्त्व रचना को सतवी, एकांगी तथा भावुकतापूर्ण होने से अजाता है जबकि परोक्षभास ऐसी युक्ति है जो किसी स्थिति के प्रति सीमित दृष्टि तथा अधिक व्यापक दृष्टि के वैदरूप को धारिता है। वक्रता के सम्बन्ध में वे कहते हैं कि कविता को किसी भी "कथ्य" पर सम्बन्ध का दबाव सक्रिय है और सम्बन्ध के अनुसार उसका अर्थ संशोधित परिवर्तित हो गया है।<sup>1</sup>

टी० एस० बलियट काव्य की आलोचना में काव्यगत शिल्प एवं उसकी संरचना पर बल देते हुए इस क्रम में काव्यभाषा के विशिष्ट महत्व को स्वीकार करते हैं और किसी भी कृति को संरचनात्मक रूप में देखने की बात कहते हैं। उनके अनुसार "जलाकृति बिम्बों" का महत्वपूर्ण संयोजन है, जीवन वृत्तान्तों अथवा जीव के व्यक्तिगता स्वीर्गों की अभिव्यञ्जना नहीं। काव्य स्वयं में काल निरपेक्ष अर्थ का विन्यास है, अतएव लेखक के व्यक्तित्व को साहित्य से अलग कर काव्य की भाषा एवं उसके विशिष्ट अस्तित्व पर ध्यान केन्द्रित करना बाह्य। इस संरचना के सम्बन्ध में भाषिक अभिव्यक्ति ही आलोचना है। जॉन को रैसम संरचना के क्रम में शब्दविधान और अर्थविधान की बात करता है। उसका कहना है कि, "एक केवल आलोचक का लक्ष्य यह हो जाता है कि वह कविता विशेष का सूर्याक्षर अर्थविधान और शब्दविधान के ही सम्बन्ध में करे।"

काव्यभाषा संरचना के स्वल्प निर्माण में बिम्ब, प्रतीक तथा व्याकरणिक अवयवों की मुख्य भूमिका रहती है, अतः संरचना के अध्ययन का आधार भी उन्हें बनाया जाता है और पाठक इन्हीं तत्त्वों के प्रयोग के परिप्रेक्ष्य में शब्दों

1- कर्तीय श्रुति : आइरनी फ़र ए प्रिंसिपल ऑफ़ स्ट्रक्चर, पृ०- 737.

उद्गत नयी समीक्षा : सी० नोल्ड्र, पृ०- 17.

2- टी० एस० बलियट : जॉन पोल्डरी केण्ड पोल्डस, पृ०- 37.

3- जॉन को रैसम : ब्रिटिसिज्म प्योर स्पेकुलेशन, पृ०- 233.



के अर्थ एवं अर्थव्याप्ति पर विचार करता है। डॉ० रवीन्द्रनाथ श्रीवास्तव शैली विज्ञान के सम्बन्ध में संरचना पर विचार करते हुए कहते हैं कि संरचना का संबंध किसी साव्य वस्तु [कृति या रचना] के संगीतनिष्ठ साकल्य से रहता है। वह अपने स्व अंगों के विभिन्न संघटकों [अंगों] के बीच पाए जाने वाले अन्वय सम्बन्धों के आधार पर ग्रहण करती है। उनका मानना है कि कृति संरचना के स्व की प्रकृति अन्वय सिद्धान्त पर आधारित होती है और अन्वय सिद्धान्त संघटकों पर नहीं वरन् उसके प्रकार्य पर आश्रित रहता है और प्रकार्य अपनी प्रकृति में अमूर्त होते हैं इसीलिए संरचना की प्रकृति भी अमूर्त एवं संकल्पनात्मक हो जाती है। उनका विचार है कि, "संरचना स्वयं में प्रेक्षणीय नहीं होती लेकिन उसका ज्ञान प्रेक्षण प्रक्रिया द्वारा ही होता है क्योंकि उसकी प्रकृति अमूर्त एवं संकल्पनात्मक होती है। प्रेक्षण- प्रक्रिया की दो स्थितियाँ होती हैं-

१। भाववादी, २। वस्तुवादी। भाववादी विज्ञान यह मानते हैं कि अमूर्त-करण की प्रक्रिया मानसिक होने के कारण जात्मगत होती है। अतः जिस संरचना के अमूर्तस्य की वर्ण की जाती है वह वस्तुतः प्रेक्षक [वाचोचक] की वस्तु होती है। अगर कृति संगीतनिष्ठ है तो उसके अंगों में निश्चित अन्वय सम्बन्धों व्यवस्था होगी। अतः संरचना कृति की आगिष्ठा [आर्गेनिसिटी] में प्रचन्न रूप से निश्चित होती है अतः आगिष्ठा ही कृति को पूर्णता या साकल्य देती है। डॉ० रवीन्द्रनाथ श्रीवास्तव शैली विज्ञान की दृष्टि से संरचना के तीन आधार-भूत तथ्यों की ओर संकेत करते हैं -

१। साकल्यता [वोल्युम] :-

उसका सम्बन्ध आभ्यन्तर संगीत से है जिसका क्षेत्र आगिष्ठा [आर्गेनिसिटी] है। किसी रचना के संघटक [अंगभूत तत्त्व] किसी न किसी एक आन्तरिक विधान से बंधे होने के कारण संगीतनिष्ठ पूर्णता को जन्म देते हैं। यह इस सम्पूर्णता का विधान ही है जो अर्थ के धरातल पर संघटकों



के इस पूर्ण योग से कुछ अधिक या विशिष्ट अर्थ देने में समर्थ है जो उस संरचना के बाहर रहने की स्थिति में फिक्का सम्भव न था। इसीलिए संरचना अंगों के समग्र योग से भिन्न बीज है।<sup>1</sup> उनका मानना है कि संरचनागत विभेद के कारण शब्द का अर्थ एकदम से बदल जाता है। उदाहरण के लिए रंगीन वस्तु एवं रंगीन चिह्न। स्पष्ट है कि दोनों में रंगीन शब्द समान रूप से आया है लेकिन संज्ञा के कारण दोनों के अर्थ एकदम से बदल गए हैं।

॥३॥ प्रयोजन ॥ फंक्शन ॥ :-

संरचना संघटकों की अपनी स्थिति का परिणाम न होकर उनकी अर्थवत्ता प्रयोजन ॥ से सम्बद्ध रहती है। संरचना के संघटक का अपना एक प्रयोजन अथवा मुख्य होता है जो उनके अन्य संघटकों के सम्बन्धों पर आधारित होता है। उदाहरण के रूप में शतरंज के खेल में जो एक संरचनात्मक विधान है, उसके सम्बन्ध में यह कहा जा सकता है कि उसके संघटकों ॥मोहरों॥ का एक मुख्य होता है और संघटक ॥मोहरों॥ अपने बाह्य आकार के आधार से, कहीं अपने निर्धारित मूल्यों के आधार पर पढ़ाने जाते हैं। इसीलिए खेल में अगर कोई संघटक ॥मोहरा॥ ग़ो जाए तो उसे किसी गोटी या कागज़ के किसी अन्य टुकड़े द्वारा स्थानान्तरित किया जा सकता है। अतः स्पष्ट है कि रचना में प्रयुक्त शब्दों का कोई अर्थ नहीं होता वरन् उसमें अर्थ और सिद्धान्त उसके प्रयुक्त होने के ढंग एवं स्थान पर निर्भर करती है।

॥४॥ स्वायत्तता ॥ ऑटोनोमी ॥ :-

संरचना इस अर्थ में स्वायत्त होती है कि वह अपनी सत्ता के लिए स्वयं ही मुहापेक्षी है। वह अपने से बाहर किसी अन्य वस्तु पर आधारित नहीं होती। भाषा और साहित्य के सन्दर्भ में कहा जा सकता है कि उसके किसी घटक का अर्थ या मुख्य उस संरचना के बाहर जाकर सिद्ध नहीं होता वरन् अन्य सम्बद्ध घटकों के घात-प्रतिघात के आधार पर निर्धारित होता है।<sup>2</sup>

1- डॉ० रवीन्द्रनाथ श्रीवास्तव : संरचनात्मक शैलीविधान, पृ०- 45.

2- वही, पृ०- 45.

3- वही, पृ०- 45.



डॉ० श्रीवास्तव का विचार है कि "स्वायत्तता" की संकल्पना को पूरी तरह समझने के लिये यह आवश्यक है कि हम "संरचनात्मक साक्ष्यता" §इंद्र प्रसन्न होलेनेस§ और "संरचना के साक्ष्य" §बोल ऑफ दि स्ट्रक्चर§ के अन्तर को ध्यान में रखें। "संरचना का साक्ष्य" वस्तुतः वह सन्दर्भ होता है जिसके भीतर रखकर कृति विशेष की अर्थव्युत्पत्ति पर प्रकाश डाला जाता है। यह तथ्य इस ओर संकेत देता है कि किसी पाठ या कृति की व्याख्या अपने §कला§ प्रसंग से सन्दर्भ मुक्त नहीं होती। "संरचना के साक्ष्य" के सन्दर्भ में ही हम किसी साहित्यकार की एक कृति की व्याख्या करते समय उस साहित्यकार की अन्य रचनाओं को सामने लाते हैं और किसी एक साहित्यकार की कृति विशेष का अध्ययन- विश्लेषण करते समय किसी अन्य साहित्यकार की कृति को सन्दर्भित स्वीकार करते हैं।

डॉ० भोलानाथ तिवारी भाषा वैज्ञानिक सन्दर्भ को ग्रहण करते हुए कविता में शब्दों की "अर्थ संरचना" में सहायक तत्वों की पाँच क्शौटियाँ मानते हैं -

§क§ सम सन्दर्भता :- जो शब्द एक सन्दर्भ में प्रयुक्त हो सके।

§ख§ सम अवयवता :- शब्दों की संरचना में समान एवं समानार्थी अवयवों का प्रयोग हुआ है।

§ग§ सम उर्वरता :- पर्याय शब्दों में नयी रचना का निर्माण करने की समान क्षमता हो अर्थात् नवनिर्माण में वे समान रूप से उर्वर हों। उदाहरण - सहन - सहन - सहिष्णु ।

§घ§ सम छटकता :- जिन शब्दों के अर्थीय छटक §Semantic Component§ समान हों वे पर्याय होते हैं। उदाहरण :- स्त्री-औरत।

§ङ.०§ समविलोमता :- जिन शब्दों के विलोम शब्द आपस में पर्याय हों ।



उपर्युक्त पाँचों कसौटियों में समसन्दर्भता वितरण से सम्बन्धित है तथा सम अवयवता एवं सम उद्देशता संरचना से सम्बद्ध है और केवल दो अर्थात् सम छंदकता और समविलोमता ही अर्थ से सीधे सम्बद्ध हैं। कहना न होगा कि पर्याय का सीधा सम्बन्ध अर्थ से ही है वितरण अथवा संरचना से नहीं। स्पष्ट है कि डॉ० भोलानाथ तिवारी कविता में शब्दों की संरचना के लिए दो तत्वों समअवयवता एवं समउद्देशता की अर्थविस्तार के सन्दर्भ में मुख्य भूमिका स्वीकार करते हैं। अर्थ के विस्तार एवं स्पष्टार्थ काव्य का सूक्ष्म पाठानुगुलित अर्थ भाषिक एवं संरचनात्मक विश्लेषण के माध्यम से हमें रचना की सामान्य स्थिति से परिचित कराता है और उसके निर्णायक तत्वों की समग्र प्रदान करने में सहायक होता है, लेकिन वह काव्य की पूरी अनुभूति को ग्राह्य करा सके यह आवश्यक नहीं, क्योंकि सभी रचनाकारों की संरचना इतनी उत्कृष्ट नहीं होती कि हमें परम्परागत स्रोतों की सहायता लेनी पड़े। कृति के वास्वावन के स्तर पर भाषा वैज्ञानिक विश्लेषण की एक निश्चित सीमा है और विद्वानों का मत है कि कविता की भाषा अपनी विशेष संरचना के फलस्वरूप भाषाविज्ञान की परिधि से बाहर निकल जाती है। वह जिन समस्याओं और तत्वों को हमारे सामने उठाती है उन्हें भाषाविज्ञान के तार्किक विश्लेषण से नहीं ढूँढ़ा जा सकता है क्योंकि जिन व्याकरणिक नियमों एवं व्यवस्था के द्वारा भाषा के बोलबाल का रूप बँधा होता है उससे कहीं भिन्न व्यवस्था कविता की भाषा की होती है।

स्पष्ट है कि काव्यभाषा संरचना से तात्पर्य उस पारम्परिक रूप से नहीं है जो कथ्य को अपने भीतर समाप रखता है। उसका अभिप्राय युक्तियुक्त अथवा तर्कसंगत अर्थ भी नहीं है। उसका तात्पर्य यह है कि किसी स्थिति विशेष के प्रति जितनी सम्भव अभिव्यक्तियाँ हो सकती हैं उनमें से भरसक अधिक से अधिक कविता में होनी चाहिए, वे भी जो मुख्य स्वर के विरोध में पड़ी हों तथा अप्रासंगिक



और असामंजसपूर्ण हों। काव्यभाषा को वक्रतापूर्ण बनाने के लिए कवि को संरचना में इन विपरीत अभिवृत्तियों के बीच सामंजस्य लाते हुए उसे नाटकीय सोंचे में ढालना चाहिये। संरचना का मतलब अर्थों, मूल्यांकनों तथा व्याख्याओं की संरचना से है और वह जिस अन्विति सिद्धान्त से अनुप्राणित है वह लक्ष्यार्थों, व्यंग्यार्थों तथा अर्थों के संतुलन पर आधारित है। यह स्पष्ट है कि कविता की भाषा संघटना की माँग करती है। लेकिन यह भी स्पष्ट है कि कविता की भाषा के संरचनात्मक तत्वों की भी अपनी एक सीमा होती है, क्योंकि काव्यभाषा संरचना के ये तत्व एक सीमा तक जाकर पाठक को बोझ बनाकर रखने लगते हैं।

### ७४॥ संरचना की विविध अवधारणाएँ -

#### १।॥ पाश्चात्य जलोचक और संरचना की अवधारणा :-

कविता को संरचना की दृष्टि से मूल्यांकित करने वाले जालोचक कविता को न केवल भाषिक वस्तु के रूप में ग्रहण करते हैं बल्कि इसी के द्वारा कविता के स्वरूप को पकड़ाने और उद्घाटित करने का प्रयत्न करते हैं। पाश्चात्य जालोचक डॉ० एफ० जार० लीविस ने कविता में मात्र "भाषिक संरचना" भर होने की रूढ़ परम्परा का विरोध किया है। उनका विचार है कि कृति की भाषिक संरचना से तात्पर्य उसके अर्थ सौन्दर्य में वृद्धि करना है न कि उसकी मात्र खाना-पूँति करना। उनका कहना है कि "साहित्य में कोई भी गम्भीर लेख केवल साहित्यिक नहीं हो सकती तो उन्होंने साहित्यिक शब्द के अत्यन्त संकुचित अर्थ की ओर संकेत किया। साहित्यिक मूल्यों का यह अर्थ- संकोच इस हद तक हुआ कि साहित्यिक शुद्धता, जालोचनात्मक वस्तुनिष्ठता और दृष्टिकोण की निस्संशयता के नाम पर साहित्यिक कृति केवल "भाषिक संरचना" भर होकर रह गयी है और भाषा-शास्त्र के सहारे कृतियों की ऐसी वैज्ञानिक वीड़-फाड़



विशुद्ध साहित्यिक मूल्यों की पराकाष्ठा समझी जाने लगी।<sup>1</sup> भाषा-वैज्ञानिक भाषिक संरचना के गोचर तत्वों पर वैज्ञानिक दृष्टि से निश्चित नियमों एवं मानदण्डों के अनुसार विश्लेषण करता है जबकि संरचनावादी कविता में निश्चित भाषा के "डीप स्ट्रक्चर" पर विचार करता है। वहाँ न भाषा के संरचनात्मक तत्व निश्चित नियम के तहत प्रयुक्त रहते हैं, और न उनका विवेक ही नियमों के तहत होता है। भाषा वैज्ञानिक भाषिक संरचना से अर्थ की खोज नहीं करते प्रत्युत उसके आधार पर एक प्रचलित पद्धति की खोज करते हैं, इसके लिए वे भाषिकी के उस मॉडल की बात करते हैं कि जिसे संस्यूर ने स्थापना है। यह मॉडल किता उपयुक्त है, यह अलग से एक बहुत बड़ा शोध का विषय है। उनका कहना है कि, "भाषिकीय संरचना एक सक्रियत अवधि के तहत कार्य करती है। इसके द्वारा एक ही शब्द का अर्थ भिन्न-भिन्न हो जाता है और रचनाकार सूत्र के क्षणों में इन्हीं संरचनात्मक अवधियों का निर्माण अपनी कविता के द्वारा करता है। साहित्यिक रचना एक तरह से क्लिप्तों की संरचना है जिसके मूल में बिम्बवादी भावना काम करती है। अर्थ-ज्ञापन के निमित्त भाषिक वार्तायाँ वाह्य जगत् की वस्तुओं के सम्पर्कों के रूप में कार्य न कर स्वयं एक दूसरे का सम्पर्क बनकर और एक दूसरे से अपने मैद के द्वारा करती है।"

वस्तुतः साहित्यिक प्रयोजनों के लिए भाषा के अवधि स्तर को इसके अर्थ से अलग नहीं किया जा सकता और न ही अर्थ की संरचना का भाषा-वैज्ञानिक विश्लेषण ही किया जा सकता है, कोई भी कलाकृति अनुभव का विषय बन सकती है और उसे व्यक्तिगत अनुभव के माध्यम से ही समझा जा सकता है क्योंकि रचना अनुभव से पृथक् नहीं। रेनेवेलेक एवं जॉस्टिन वारेन का मानना है कि भाषा-प्रणाली [व्याकरण सम्मत भाषा] रुढ़ियों एवं

1- डॉ० एफ० जार० लीविस : उद्भूत वाङ्मयिक साहित्य : मूल्य और मूल्यांकन-  
डॉ० निर्मला जैन, पृ०- 13.

2- संस्यूर : जोसेफ वन जनरल लिंक्विस्टिक्स, पृ०- 146.



वाक्यों का एक संग्रह होती है जिसकी क्रिया एवं सम्बन्धों को देख परस सकते हैं। उनका कहना है कि संरचना को परिवर्तित नहीं होना चाहिए और ठीक उसी तरह उसे ज्ञान का विषय होना चाहिए जैसे अन्य विषय का ज्ञान होता है तथा शास्त्र भिन्नतागत अतिमय परिवर्तन तो हर संरचना की अपनी विशेषता है। उनका कहना है कि, "इस बात से इनकार नहीं किया जा सकता कि इनकी संरचना का एक छुनियादी रूप वही है जो पूरी कालावधि में अपरिवर्तित रहा है फिर भी यह संरचना गतिशील है। यह सारे कालक्रम में पाठकों, आलोचकों एवं अन्य कलाकारों के मानस से गुजरती हुई परिवर्तित होती रहती है। इस तरह मानकों की यह प्रणाली विकसित हो रही है और कुछ अर्थों में इसे कभी भी ओषतः और निरर्थक रूप में नहीं प्रस्तुत किया जा सकेगा। परन्तु इस गतिशील संकल्पना का अर्थ निरा विषयनिष्ठवाद [सब्जेक्टिविज्म] और ज्ञानसापेक्षवाद [रिलेटिविज्म] नहीं है।" ऑस्टिन वारेन एवं रेने वेलेक संरचना में वर्णित वस्तुओं के उत्पादनों के रहने की बात करते हैं। उनका मानना है कि, "काव्यात्मक अर्थ-विज्ञान शब्द चयन एवं बिम्बविधान आदि समस्याओं को नये और अधिक सतर्क विवरण में पुनः प्रस्तुत किया जा सकता है। अर्थ की इकाइयाँ, वाक्य और वाक्यों की संरचनाएँ, वस्तुओं का अभिधान जरूरी हैं, इसमें काल्पनिक यथार्थों जैसे प्राकृतिक दृश्यों, भीतरी दृश्यों, चरित्रों, क्रियाओं या विचारों [प्रत्ययों] का निर्माण किया जाता है। इनका विश्लेषण इस तरह किया जाता है कि यह आश्रित न पैदा होने पाए कि वे चीजें भाषागत संरचना से स्वतः जन्म लेती हैं।" अतः स्पष्ट है कि कविता की समस्त सम्भावनाएँ काव्य की भाषिक संरचना द्वारा ही पैदा की जाती हैं। इसीलिए काव्य की भाषिक संरचना को सकेतों की संरचना कहते हैं क्योंकि भाषिक संरचना में शब्द सकेत ही उसकी मुख्य इकाई है।

1- ऑस्टिन वारेन एवं रेने वेलेक : साहित्य सिद्धान्त, पृ०- 204.

2- वही, पृ०- 200.



संरचना के सम्बन्ध में क्लीथ ब्रुकस का कहना है कि "कविता की संरचना बहुत कुछ नाटक के सदृश होती है। दूसरे शब्दों में कविता अनेक विस्थापनी संदर्भों से संयुक्त संवादों का अनुक्रम है। कवि के लिए यह ज़रूरी है कि वह वादे अन्वये अनुभूति के ऐकात्म जो नाटकीय अभिव्यक्ति प्रदान करे। कवि को अनुभूति का सामंजस्य करना होता है और उसके लिए यह एक अनिवार्यता है कि वह अनुभूति के उस सामंजस्य जो हमें उसी रूप में लौटा दे। यह सामंजस्य भाषिक सम्बन्ध में एक प्रकार का संतुलन है। जहाँ विज्ञान का विश्वास तथ्य ज्ञान से होता है, वहाँ कविता अभिव्यक्तियों, अनुभूतियों और भावार्थों के अंतर्गत अर्थ का प्रकाशन करती है।" उनका मानना है कि संरचनाएँ ही कविता में व्यंग्योक्तियों का निर्माण करती हैं। वे कहते हैं कि, "कविता की अन्विष्ट व्यंग्यात्मक सम्बन्धों की अन्विष्टि है क्योंकि व्यंग्योक्ति "परस्पर विरोधी सवैगों को संतुलन" प्रदान करती है। भाषा विरोधाभास की भाषा है और विरोधाभास और वक्रता उक्ति के संदर्भ पर निर्भर होते हैं।" वे विरोधाभास को ही संरचना के मूल में मानते हैं उनका कहना है कि, "विरोधाभास ही संरचना में उत्कर्ष के कारण है, कविता में इनका उदय स्पष्ट की कजह से होता है। स्पष्ट सविशेष को अज्ञात नहीं होने देता। वह सामान्य कथनों को नाटकीय अभिव्यक्ति में स्फूर्तिरित कर देता है। कविता की प्रविष्टि व्यंग्यात्मक एवं अप्रत्यक्ष होती है और यह बिम्बों, रूपों, प्रतीकों, वस्तुओं और स्थितियों के माध्यम से नाटकीय रूप से अर्थ प्रकाशन करती है।"

कविता को संरचनात्मक ढंग से विचार करते हुए क्लेन टेट उसके समग्र प्रभाव को महत्वपूर्ण मानते हैं। उनका कहना है कि, "कविता का अस्तित्व जिस संतुलन पर स्थित होता है वह उसके अतिरंग संतुलन & extension & और अंतर्ग संतुलन & Intension & के बीच घटित होता है। इनमें से अतिरंग संतुलन का संबंध

1- क्लीथ ब्रुकस : द वेल् राट अर्न, पृ०- 194- 195.

2- वही, पृ०- 191- 92.

3- क्लीथ ब्रुकस : आइरनी देज द प्रिंसिपल ऑफ स्ट्रक्चर, पृ०- 18.



उसके अभिधेय पक्ष से है जबकि अन्तरंग संतुलन उसके लाक्षणिक पक्ष से जुड़ा हुआ है। संतुलन § Tension § में इन दोनों शक्तियों का सामंजस्य हो जाने से ही कविता को उसकी अर्थवस्तु प्राप्त होती है। जहाँ अन्तरंग संतुलन एक बिन्दु से दूसरे बिन्दु तक कविता की युक्तियुक्त गति का विवरण देता है, वहीं अन्तरंग संतुलन का सम्बन्ध कवि के भावावेग और लक्ष्यार्थ-विकास से होता है।<sup>1</sup> संरचना शब्द की व्याख्या करने में नये समीक्षकों का आपस में मतभेद है। वैलेक की दृष्टि में "स्य और वस्तु तत्त्व का संयोजन जिस सीमा तक सौन्दर्यमय उद्देश्यों के लिए किया जाता है वहाँ तक संरचना शब्द में इन दोनों का अन्तर्भाव है। उस स्थिति में उत्पन्न एक पूर्ण स्रित व्यवस्था या सांकेतिक संरचना का स्य ग्रहण कर लेती है और एक विशिष्ट सौन्दर्यपरक उद्देश्य की पूर्ति करती है।" उन्होंने यह भी कहा है कि वास्तविक कविता के लिए यह अनिवार्य है कि उसकी संकल्पना ऐसे प्रतिमानों की संरचना के रूप में की जाए जो § प्रतिमान § ध्वनि संरचना में, वाक्यात्मक संरचना में और उस कविता में विभक्त विषयवस्तु में समान रूप से प्रतिबिम्बित हो। ऐसी संरचना का अस्तित्व प्रतिमानों और मूल्यों से अलग नहीं होता।"<sup>2</sup>

भाषा की प्रकृति एवं संरचना के विश्लेषण क्रम में रैसम, एम्पसन, जॉन्स, क्रुक्स, एलन टेट, आर्स्टिन वारेन, ब्लैकमूर, सस्पूर का पाश्चात्य आलोचना में महत्वपूर्ण स्थान है। ये वस्तुतः नयी समीक्षा के आलोचक हैं और इनकी मान्यता है कि कोई भी काव्य कृति एक विशिष्ट भाषिक संरचना है। अतः रचना की काव्यात्मक विशिष्टता को भाषिक उपलक्षणों के ही माध्यम से जाना जा सकता है, लेकिन कृति की संरचना के विश्लेषण क्रम में ये आलोचक अलग-अलग समीक्षा पद्धतियों का उपयोग करते दिखाई पड़ते हैं। इनमें से रैसम शब्द और अर्थविधान को, एम्पसन सीदार्थता को एलन टेट स्नाय § संतुलन § को क्रुक्स विरोधाभास को, वारेन-ब्लैक जक्ति को, वील राइट अनेकार्थता को ब्लैकमूर भीमता को संरचना के मूल में स्वीकार करते हैं।

1- एलन टेट : टैम इन पोयट्री, पृ०- 73.

2- रेने वैलेक : थ्योरी पृ०- 141, उद्धृत नयी समीक्षा : प्रो० पी०एस०



## §2] भारतीय आलोचक एवं संरचना की अवधारणा -

### §3] प्राचीन भारतीय काव्याास्त्रीय आचार्य और संरचना :-

भारतीय काव्याास्त्र में काव्य की भाषिक संरचना पर कहीं अधिक व्यवस्थित एवं साफ-सुधरे ढंग से विचार किया गया है लेकिन विद्वानों का ध्यान उधर नहीं गया है। भारतीय काव्याास्त्र में अलंकार, गुण, रीति, ध्वनि, एवं वक्रोक्ति सम्प्रदायों में काव्य संरचना की बात कही गई है। इन सम्प्रदायों में वक्रोक्ति एवं ध्वनि सम्प्रदाय भाषिक संरचना के आन्तरिक विधान को स्पष्ट एवं विश्लेषित करते हैं जबकि गुण एवं रीति सम्प्रदाय काव्य की बाह्य बनावट पर प्रकाश डालते हैं। वे काव्य में भाषिक संरचना के तत्वों की उचिततम संगति पर बल देते हैं। काव्य के संरचनात्मक घटकों में पारंपार्य आलोचक जहाँ काव्य संरचना के विभिन्न घटकों के सहयोग के अध्ययन पर बल देते हैं वहीं भारतीय काव्याास्त्र में औचित्य सिद्धान्त के अन्तर्गत काव्य के विभिन्न घटकों के बीच बसी सहयोगपूर्ण सामंजस्य की बात कही गई है। जिसके कारण काव्य का उत्कर्ष निरन्तर बढ़ता है। औचित्य अनुस्यूता का वाचक है जो काव्य के विविध तत्वों में समाहित होकर उसमें संतुलन एवं संगति लाता है। अतः यह काव्य की बाह्य संरचना के विवेचन के निमित्त उत्कृष्टतम प्रतिमान है। इसकी परिधि में उन्मयोजना, भाषाप्रयोग, अलंकार, रस, गुण, वक्रोक्ति आदि सभी तत्वों का समावेश होता है और बिना इसकी उचित संगति के काव्य हृदयग्राह्य नहीं बन सकता। आचार्य अब आनन्दवर्धन ने काव्य में वैज्ञानिक औचित्य का महत्व स्वीकार करते हुए औचित्य को रसभंग या रसव्याघात का प्रधान कारण माना है। उन्होंने औचित्य को रस का परमगुह्य रहस्य स्वीकारा है -

औचित्यादतेनाभ्यसर्गस्यकारणम् ।  
प्रसिद्धौचित्यबलस्तु रसस्योपनिबध्तरा ॥



काव्य में जो जिसके अनुस्यू होता है उसे उचित कहते हैं और कविता में उचित का यही भाव ही औचित्य है -

उचितं प्राबुराचार्याः सर्व्वं किञ्च यस्य यत् ।

उचितस्य च यो भावस्तदौचित्यं प्रवक्षते ।।

भारतीय काव्यशास्त्र में औचित्य की अवधारणा पूर्णरूप से स्वीकृत रही है। काव्य के सभी रूपों, कृत्य एवं प्रथम में आचार्यों ने औचित्य की आवश्यकता अन्वेषित की है क्योंकि काव्य के सभी तत्वों का औचित्यपूर्ण विधान ही उसके समस्कार व या सौन्दर्याभिव्यक्ति का साधन है अन्यथा रस, अलंकार, गुण, रीति आदि का औचित्यपूर्ण निबन्धन न केवल काव्य को दुषित करता है बल्कि कवि की काव्यप्रतिभा पर भी प्रतिकूल प्रभाव डालता है। अतः काव्य की उत्कृष्टता के लिए यह आवश्यक है कि उसमें समय, विषय, पात्र एवं अवसर के अनुकूल भाषा, रस, उद्देश आदि का उचित समावेश होना चाहिए। काव्य इन्हीं तत्वों के सामंजस्यपूर्ण उचित प्रयोग से आकार ग्रहण करता है। काव्यनिर्माण प्रक्रिया में कवि पद, वाक्य, क्रिया, कारक, लिङ्ग, विशेष्य, वचन आदि की सहायता लेता है और इन्हीं तत्वों के साथ काव्य संरचना का निर्माण होता है। काव्यभाषा में इन्हीं तत्वों का कवि वस्तुता-पूर्ण ढंग से प्रयोग करता है। आचार्य हेमचन्द्र का कहना है कि जिस प्रकार शरीर के किसी एक मर्मस्थल के नष्ट हो जाने पर जीवन समाप्त होकर जाता है, उसी प्रकार काव्य तथा उसके जीवनभूत औचित्य की समाप्ति भी किसी एक औचित्य तत्व के नष्ट हो जाने पर हो जाती है और ये औचित्य तत्व मूलतः काव्यभाषा संरचना के ही तत्व हैं। भारतीय आचार्यों ने इस दृष्टि से विचार करते हुए कुल सत्ताहस तत्वों को स्वीकार किया है जिसके "उचित सामंजस्य" से ही कविता का निर्माण होता है -



पदे, वाक्ये, प्रबन्धार्थे गुणैर्लक्षणे रसे ।

क्रियायां कारके लिङ्गे वचने च विशेषणे ॥

उपसर्गे निपाते च काले देशे कुले व्रते ।

तत्त्वे सत्त्वैः श्रम्यभिधायै स्वभावे सारसंग्रहे ।

प्रतिभायामवस्थायां विधारे नाम्नयथाशिधि ।

काव्यस्य लिङ्गे च प्राबुहोवित्त्यं व्याप्तिजीवितम् ॥

आचार्य केमेन्द्र ने औचित्य को पद, वाक्य, रस, अलंकार, रीति, गुण, प्रबन्ध आदि में व्याप्त मानकर उसे काव्य का जीवनधारक तत्त्व स्वीकारा है।

विभिन्न सम्प्रदायों ने औचित्य को अपने सन्दर्भ में रखकर अपने सम्प्रदाय के परिप्रेक्ष्य में उसके महत्व की ओर सक्ति किया है। अलंकारवादियों के अनुसार अलंकार का औचित्यपूर्ण विधान ही उसके सौन्दर्याभिधायक का कारण बनता है अन्यथा उनका उचित प्रयोग वेरस्य उत्पन्न करने वाला सिद्ध होता है, जबकि वक्रोक्ति के प्रवर्तक आचार्य कुतूहलसे वक्रोक्ति का प्राणतत्त्व मानते हैं। उनका कहना है कि काव्य का प्राणतत्त्व वक्रोक्ति है और वक्रोक्ति का प्राणतत्त्व औचित्य। उनके अनुसार क्रिया, लिंग, वचन, रस, पद आदि के उचित प्रयोग के अभाव में स्रुद्धय के युद्ध में आह्लादकता उत्पन्न नहीं हो सकती, "उचिताभिधानं जीवितत्वात् वाक्याख्याप्येकदेशोऽप्यौचित्यविरहात् तद्विहाह्लादकारित्वधानिः ।"<sup>2</sup>

रीतिवादियों ने भी काव्य की संवदना का मूल वक्तोचित्य, वाच्योचित्य एवं विषयोचित्य कहकर रीति का औचित्यपूर्ण निर्वहन प्रबन्धगत पात्रों की प्रकृति एवं मनःस्थितियों के अनुस्य संवदन में निहित माना। रसवादियों ने रस एवं औचित्य में प्राण एवं आत्मा का सम्बन्ध स्वीकारा है। वानन्दवर्धन के अनुसार अनौचित्य का अन्य कारण नहीं है और रसों का काव्य में औचित्यपूर्ण प्रयोग ही रससिद्ध

1- आचार्य केमेन्द्र : औचित्य विचारवर्षा, श्लोक, 3, 9, 10.

2- आचार्य कुतूहल : वक्रोक्तिजीवितम्, 1/ 57 वृत्ति ।



का परम रहस्य है। औचित्य के ही अभाव में प्रबन्ध में अकाशैवेन, अकाश-  
प्रथम, अंगी या अनुसंधान आदि रस सम्बन्धी दोष होते हैं। छविवादियों  
ने औचित्य की महत्त्वा को स्पष्ट रूप से स्वीकार किया है। यहाँ तक  
कि कुछ विद्वान् आचार्य आनन्दवर्धन के छव्यालोक को औचित्य सिद्धान्त  
का आकारग्रन्थ मानते हैं। छविवाद के अनुसार "औचित्य संवित रसछवि  
ही काव्य का परमतत्त्व है। वस्तुतः औचित्य सिद्धान्त में काव्य संरचनात्मक  
अवयवों का काव्य में उचिततम सटीक प्रयोग पर ध्यान दिया जाता है और वह  
मूल रूप से कविता की संरचना पर ही विचार करता है।

काव्यभाषा की संरचना मूलतः शब्दों पर आधारित है। कवि अपनी  
भावनाओं एवं अनुभूतियों को शब्दों के द्वारा ही पूर्ण रूप प्रदान करता है  
जो कविता कहलाती है। कविता शब्दों की वाक्य संगति पर आधारित  
होती है। शब्दों की यह संगति व्याकरण पर आधारित होती है जहाँ उन्हें  
विभिन्न दृष्टियों को ध्यान में रखकर भाव, गुण, क्रिया, द्रव्य के आधार  
पर बाँटा गया होता है जो भाषा का व्याकरण कहलाता है। भाषा का यह  
व्याकरण सर्वनाम, संज्ञा, क्रिया, विशेषण आदि के रूप में विभक्त होता है।  
कवि अपनी कविता में जब अपनी अनुभूतियों को रखता है तो इसके लिए उसे  
इन्हीं तत्त्वों का सहारा लेना पड़ता है। अतः कविता की संरचना मूलतः  
शब्दों की व्याकरणिक संरचना पर ही आधारित होती है और कविता की  
संरचना में उसकी सबसे महत्वपूर्ण भूमिका होती है। भाषिक संरचना के अति-  
रिक्त तत्त्व कहे जाने वाले अलंकार बिम्ब, प्रतीक, मिथ आदि भी इन्हीं के  
सहारे कविता में आते हैं। भाषा का व्याकरण शब्दों पर आधारित है जबकि  
शब्द की सम्पूर्ण मान्यताएँ एवं विवेचन दर्शन पर आधारित है, जिस पर भार-  
तीय दर्शन में "शब्दप्रमाण" के रूप में विचार किया गया है।

प्राचीन भारतीय दार्शनिक परम्परा को ग्राह्य करके आचार्य भामह ने  
काव्यालंकार में तथा आचार्य वामन ने "काव्यालंकारसूत्र" में काव्य की व्या-



करणिक महत्ता को निरूपित किया है। आचार्य भामह ने अपने ग्रन्थ के "ब्रह्म परिच्छेद" में कवि के लिए व्याकरण के महत्त्व पर विचार करते हुए ज्ञते हैं कि "व्याकरण समुद्र है और कोई भी व्यक्ति बिना व्याकरण स्पी समुद्र को पार किए "शब्द" रत्न तल्ल पहुँचने में समर्थ नहीं है क्योंकि शब्द के प्रयोग के पूर्व उसके शुद्ध एवं शुद्ध का ज्ञान व्याकरण ही करता है।" इसी सन्दर्भ में व्याकरण भर्तृ-हरि ज्ञते हैं कि -

"तत्त्वज्ञानोऽथ शब्दानां नास्ति व्याकरणादुते ।"<sup>2</sup>

अर्थात् शब्दों का तत्त्वज्ञान व्याकरण को छोड़कर अन्य किसी से नहीं हो सकता क्योंकि व्याकरण ही शब्दों के प्रयोग से व्यक्ति को परिचित करता है और इसी सहायता से ही वह शब्दों का उचित प्रयोग करने में सफल होता है। कवि द्वारा प्रयुक्त शब्दों का उचिततम प्रयोग ही कविता ज्ञताती है। आचार्य भामह का विचार है कि रचनाकार को किसी भी रचना कल या रचनाकार को मानदण्ड के रूप में नहीं स्वीकार करना चाहिए अर्थात् किसी भी रचनाकार को यह देखकर कि शब्द के इस ढंग का प्रयोग पूर्ववर्ती प्रसिद्ध कवि ने किया है तो वह उचित ही होगा, अतः वह भी किसी ऐसे ही प्रयोग का अनुकरण करें उचित नहीं क्योंकि ऐसे में मूल्य भ्रान्ति ज्ञी रहेगी। उनका मानना है कि दूसरों के प्रयोगों पर आश्रित होकर भी कोई कल्य कर सकता है लेकिन वह अनुवाद मात्र होगा और कविता में वर्णित अनुभूति उधार की होगी, ऐसे में रचना पाठक को संतुष्ट करने में ही समर्थ होगी, न कि आह्लाद कराने में। अतः कवि को अपनी दृष्टि स्वयं करनी चाहिए। किसी के भावों एवं प्रयोगों का सहारा नहीं लेना चाहिए।

काव्यभाषा की संरचना की दृष्टि से विचार करते हुए दार्शनिक सन्दर्भ को ग्रहण कर आचार्य भामह ने शब्द के विभाजन का प्रयास किया है जो संहार में प्रचलित शब्दों की संरचना की दृष्टि से विभाजित करता है। उनका यह विभाजन मूलतः शब्द दर्शन पर आधारित है जो शब्द को व्याकरणिक विभाजन से पृथक् विभाजन है -



द्रव्यक्रियाजातिगुणमेदान्ते व वस्तुर्विधाः ।

यदुक्ताशब्दमित्यग्रे उक्त्यादिं प्रतिजानते ।।

अर्थात् शब्द चार प्रकार के माने जाते हैं - द्रव्य, क्रिया, जाति एवं गुण। आचार्य भामह का कहना है कि संसार भर में प्रयुक्त शब्द इन्हीं चार वर्गों के अन्तर्गत आ जाते हैं, फिर भी "यदुक्ता" शब्दों की पाँचवीं कोटि की स्थिति है जिसके अन्तर्गत संज्ञावाची शब्द आते हैं। बाद में शब्दों के इसी दार्शनिक विभाजन पर भाषा के व्याकरणिक विभाजन का निर्माण हुआ, और जाति एवं स्वभाव यदुक्ता बोधक शब्द व्याकरण में, संज्ञावाचक शब्दों में सम्मिलित किए गए। "यदुक्ता" बोधक शब्दों से तात्पर्य ऐसे शब्दों से है जो शब्द वक्ता की वक्ता का अनुगामी हो जैसे कोई पिता अपने पुत्र का नाम देता है तो उसके पीछे तर्क या सार्थकता नहीं होती, "गुणबोधक" शब्द व्याकरण में विशेषण के रूप में निर्दिष्ट किए गए क्रिया का स्थान व्याकरण में क्रिया का ही रहा जबकि द्रव्यबोधक शब्द स्वभाव (कोमल, कठोर आदि) में परिवर्तित हो गए। उपर्युक्त दार्शनिक परम्परा से भिन्न देशकाल में प्रचलित सर्वनाम, अव्यय आदि को बोधक शब्द भी कविता का भाषिक संरचना में जाय जो व्याकरण के अपने रूप थे। इस प्रकार प्राचीन भारतीय आचार्यों ने शब्द की जो दो व्याख्याएँ प्रस्तुत कीं उनमें प्रथम- शब्द के दार्शनिक स्वस्व पर और दूसरी शब्द की व्याकरणिक संरचना पर आधारित थी।

आचार्य भामह, आचार्य क्षणी, आचार्य मम्मट, आचार्य आनन्दवर्धन, आचार्य कुत्तक सहित अनेक सिद्धान्तनिष्पन्न आचार्यों ने कविता में व्याकरण के महत्त्व को स्वीकार करते हुए कविता के निर्माण में भाषिक संरचना की मुख्य भूमिका स्वीकार की है। वे अपनी समीक्षा पद्धतियों द्वारा यह दिशा-निर्देश भी देते हैं कि भाषिक संरचना के विविध रूपों का किससे ढंग से प्रयोग किया जा सकता है जिससे कविता प्रभावशाली बन सके। वे भाषिक संरचना की दृष्टि



१) काव्य के मूल्यांकन पर भी बल देते हैं। संवनात्मक मूल्यांकन की दृष्टि से भारतीय काव्यान्वयी आचार्य कुतक ने वञ्चोक्ति सिद्धान्त का विकास किया। जबकि दूसरे वर्ग के आचार्यों ने दार्शनिक मान्यता को ग्रहण कर कविता को मनोवैज्ञानिक संविदनात्मक पक्ष की दृष्टि से अपने समीक्षा सिद्धान्तों को विकसित किया जिसमें रस सिद्धान्त प्रमुख है। दार्शनिक परम्परा से सम्बद्ध आचार्य शब्द को अभिधा तत्त्व के रूप में देखते हैं और उसे काव्य का मुख्य तत्त्व स्वीकार करते हैं, साथ ही लक्षणा एवं व्यञ्जना को उसके द्वारा ही उत्पन्न मानते हैं। अतः शब्द का दार्शनिक ढंग से किया गया विभाजन काफी हद तक अभिधा का विभाजन है जो कविता के आन्तरिक रचनाविधान से सम्बन्ध रखता है और उसके चार भेद अभिधा के चारों भेद माने जा सकते हैं - १। योगिक, २। रूढ़, ३। योगरूढ़, ४। योगिरूढ़ । बाद के भारतीय आचार्यों ने कविता के व्याकरणिक एवं दार्शनिक पक्षों के समन्वित रूप को लेकर समीक्षा सिद्धान्तों को विकसित किया, इसमें आचार्य आनन्दवर्धन का ध्वनिसिद्धान्त प्रमुख है। वे व्याकरणिक आधार को स्वीकार करते हुए कहते हैं -

"प्रथमो विद्वांसो हि वैयाकरणाः ।

ते च ध्रुवमाणेषु वर्णेषु ध्वनिरिति व्यवहरन्ति ॥"

अर्थात् वैयाकरण ध्रुवमाणवर्णों में ध्वनि का व्यवहार बताते हैं। ध्वनिवादी पतञ्जलि के इस व्याकरणिक सिद्धान्त को भी स्वीकार करते हैं कि एक बार में एक ही वर्ण उच्चारित होता है - "एकैक वर्णवर्तिनी वाङ् न द्वौ युगमदुच्चारयति"।

वस्तुतः काव्यरचना अपने निर्माण में व्याकरणिक अवयवों का ही सहारा लेती है जो कविता की बाह्य संरचना ऊँटलाती है। कविता के सम्बन्ध में यह कहना कि उसमें व्याकरण की कोई महत्ता नहीं है, उचित नहीं क्योंकि जिते आलोचक व्याकरण से मुक्त कविता कहते हैं वह वस्तुतः व्याकरण से मुक्त नहीं रहती क्योंकि कविता में कवि द्वारा प्रयुक्त हुए शब्द व्याकरण के ही कोई न



कोई अवयव होगे और यही श्रिता के निर्माण में बाह्य विधान का मूल है। काव्यभाषा शब्द एवं अर्थ की आपसी समझ का ही विशिष्ट रूप है। काव्य-भाषा की सक्रियता काव्यानुभूति की माँग के अनुसार काव्यभाषा के विविध उपादानों के साथ रचना के स्तर पर सीधे जुड़ी हुई है। इसीलिए भारतीय काव्यालोचक्यों ने कविता में शब्द और अर्थ के साहित्य की बात की क्योंकि शब्द एवं अर्थ का उचिततम प्रयोग ही उत्कृष्ट कविता का निर्माण करता है और काव्यभाषा संरचना में व्याकरणिक उपादानों के अत्यधिक महत्त्व के कारण भारतीय काव्यालोचक्यों ने पाणिनि को प्रथम कवि माना है।

### ॥ आधुनिक भारतीय आलोचक और संरचना की अवधारणा :-

आधुनिक भारतीय आलोचकों की संरचना विषयक अवधारणाएँ बहुत कुछ पाश्चात्य आलोचकों की संरचना विषयक दृष्टियों पर आधारित हैं। इन आधुनिक हिन्दी आलोचकों ने एक तरफ पाश्चात्य विद्वानों के कई मतों को मिला कर एक पूर्ण स्वरूप प्रस्तुत करने की कोशिश की है वहीं कुछ नवीन तथ्य जोड़ने का भी प्रयास किया है। अनेक काव्यभाषा संरचना के मूल में सम्मेलन की समस्या को देखते हैं, उनका मानना है कि अर्थ एवं अनुभूति के स्तर पर सम्मेलन ही काव्यभाषा की संरचना का साथ देता है और वही संरचना का मूल तत्व है। संरचना की उत्कृष्टता उस साहित्य की उत्कृष्टता है क्योंकि साहित्य एवं भाषा जितनी श्रेष्ठ एवं परिमार्जित होगी, उस भाषा की संरचना भी उतनी ही श्रेष्ठ होगी, और यह श्रेष्ठता उस भाषा के अधिकाधिक उपयोग पर निर्भर करती है। भाषा के निर्माण के लिए रचनाकार को सूत्र के स्तर पर संघर्ष करना पड़ता है और प्रत्येक अधीर संघर्ष भाषा की विधि में उसके लिए कुछ नया अधिष्कृत करता है। इसमें कुछ नया एवं कुछ सामर्थ्यवान और हर संघर्ष से बच इस बात की प्रतीति बढ़ी है और इस पूरी प्रक्रिया के मूल में सम्मेलन की समस्या काम करती है। उनका विचार है कि, "सम्मेलन का स्वातंत्र्य भाषा के मुहावरे और व्याकरण सम्मत प्रयोग के साथ ही नहीं जुड़ा है बल्कि घटना की ओर अनु-



भूति की संरचना के साथ भी जुड़ा है। ज्यों ही हम भाषा के मुखावरे से, भाषा की सतह से नीचे जाकर अनुभूति की संरचना और घटना की पड़वान की संरचना पर ध्यान देने लगते हैं त्यों ही बात जटिल हो जाती है। हमारे अनुभव की घटना एक तरह से ऊले ऋम में होती है। घटित या परिणाम हमारे अनुभव में पहले आता है और उसका कारण बाद में, जबकि व्याकरण की दृष्टि मुख्यतया ऐतिहासिक ऋम पर रहती है।" डॉ० परमानन्द श्रीवास्तव भाषिक संरचनाक्रम में वाक्यविन्यास को महत्वपूर्ण मानते हैं। उनका कहना है कि, "काव्यभाषा के गहन के विश्लेषण ऋम में वाक्यविन्यास को महत्वपूर्ण इकाई मानकर चलना होगा क्योंकि वाक्य की क्वांट में ही दूरियों- अंतरालों, लयात्मक संरचनाओं या विभिन्नताओं, शब्द- सम्बन्धों की विशेषताएँ निहित होगी। एक शब्द और उसके समीपी सापेक्ष ही नहीं निरपेक्ष या असम्बद्ध भी। शब्दों का सम्बन्ध कविता की संरचना में अपनी विशिष्टता रखता है, जो वाक्य गहन के आधार पर ही समझा जा सकता है।" वस्तुतः वाक्यगहन कविता की एक सीमित क्षेत्र का ही प्रतिनिधित्व करता है साथ ही यह असंगत भी प्रतीत होता है क्योंकि रचना के निर्माण के समय रचनाकार का जोर वाक्यगहन पक्ष की ओर नहीं रहता है, वह भावों के अनुस्यू शब्दों की खोज करता है न कि वाक्यों की। कविता की दृष्टि से वाक्यगहन एक पक्ष है, अर्थ उसका दूसरा पक्ष है। संरचना के निर्माण के ऋम में देखें तो वाक्य से कहीं अधिक महत्वपूर्ण भूमिका शब्द एवं बिम्ब की है।

डॉ० रामस्वस्व वसुदेवी का विचार है कि भाषाविहीन अनुभूति सम्भव नहीं। कृति का सारा स्वस्व भाषिक संरचना पर ही आधारित होता है। इसी- लिए रचनाकार का ध्यान काव्य की भाषिक संरचना पर अधिक रहता है क्योंकि सारी संवेदना और अनुभूति संरचना की संगति पर ही निर्भर है। अतः रचनाकार एवं कवि का सारा जोर रचना या कृति में भाषिक संरचनागत संगति पर अधिक रहता है। उनका कहना है कि "होने और उसके प्रतीति के बीच जितना तनाव एवं वैविध्य है वह भाषिक संरचना के विविध अर्थस्तरों में घुसता जाता है, जहाँ



इस तनाव एवं वैविध्य के अन्तर्गत एकस्पता लाने की कोशिश है वहाँ विज्ञान के  
 साहित्यिक अध्ययन हैं और गणित के फाँटले हैं -----  
 साहित्य जीवन की प्रति रचना करके उसे विस्तार देकर समझता मैं ग्रहण करता  
 है, विज्ञान और दर्शन में भाषा का प्रयोग निष्कामात्मक है, साहित्य की  
 भाषिक संरचना प्रस्तावपरव है, अर्थ के विभिन्न परतों को खोलती हुई और  
 उनकी टकरावट से अर्थ की अन्तर्हीन सर्जना करती है। इसीलिए साहित्य के  
 अभिधात्मक स्तर पर दिखते अन्तर्विरोधी भाषिक कथन एक दूसरे को सम्मुख  
 नहीं काटते।<sup>1</sup> स्पष्ट है कि डॉ० रामस्वस्व वतुर्वेदी साहित्य की भाषिक सं-  
 रचना और वैज्ञानिक या दार्शनिक संरचना के तुलनात्मक सन्दर्भ में बते देखते हैं।  
 उनका विचार है कि भाषिक अभिधात्मक विरोधाभास काव्य संरचना का एक  
 प्रमुख तत्त्व है जो दोनों संरचनाओं में अलगव करता है। भाषिक संरचना की  
 यथार्थ के धरातल पर प्रतीत तनाव और वैविध्य की अन्धात्मकता साहित्यिक  
 संरचना को निरन्तर समर्थ एवं सम्भावनापूर्ण बनाती रहती है और सर्वक अनर्था  
 पूरी वेवारिक्ता एवं एकाग्रता के साथ संरचना के स्तर पर गतिशील रहता है।  
 सामान्य भाषा के निरन्तर बदलते अर्थ साहित्य की भाषिक संरचना से एक  
 टकराकर उसे विकसनाशील बनाते रहते हैं और ऐसे ही किसी रचना में एक सु-  
 निश्चित अर्थ निश्चित करने के अन्तर्गत वहाँ अर्थ की विकसनाशील प्रक्रिया चलती  
 रहती है जिसके द्वारा शब्द में अर्थों के विविध रूप आते रहते हैं। इसीलिए  
 किसी भी रचनाकार की आरम्भिक भाषा प्रयोग की दृष्टि से अपने में उप-  
 क्रमात्मकता अधिक होती है। इस सन्दर्भ में वे भाषिक संरचना को काव्य में  
 परिणत हुआ मानते हैं। उनका मानना है कि, "भाषिक संरचना का अपना क्रम  
 ही आगे चलकर कविता बन जाता है। पहले कहा गया है कि अनुभव होने का  
 अनुभव होना अनुभूति है और भाषा भी।"<sup>2</sup> स्पष्ट है कि डॉ० वतुर्वेदी यहाँ अनु-  
 भूति और भाषा में अन्तर नहीं करते वे भाषा को कवि या रचनाकार के अनुभव

1- डॉ० रामस्वस्व वतुर्वेदी : सर्जन और भाषिक संरचना, पृ०- 13.

2- वही, पृ०- 23.



को अधिकतम व्यक्त करने वाला उपकरण मानते हैं जहाँ पाठक के स्तर पर दोनों का नाममात्र का विभेद रह जाता है अन्यथा पाठक अनुभूति के रूप में भाषा को पढ़ता है लेकिन जीव की अनुभूति ही ग्राह्य करता है। उनका कहना है कि, "साहित्य का परिपाक फिर देशकाल की अपनी क्रिया-प्रतिक्रिया में बदलता ही चलता है। भाषिक संरचना में विवृत साहित्यिक कृति मनुष्य के अपने व्यक्तित्व की ही तरह काल के आयाम में जीवन्त और गति-शील रहती है। यह वैशिष्ट्य सिर्फ साहित्य की ही उपलब्धि है, विचार एवं अनुभव के संलेख के कारण और काल के आयाम में जुड़े होने के कारण।" वस्तुतः किसी शब्द का कोई एक निश्चित अर्थ नहीं होता और न शब्द अपनी प्रकृति से काव्यात्मक होता है और न कोई भाषा बिल्कि काव्य-प्रक्रिया में एक विशेष प्रकार की संरचना के द्वारा ही वह वांछित अर्थ को प्राप्त कर पाता है। संरचना ही उसे अर्थ प्रदान करती है। भाषा में यह बहु युग्यता और अनेक स्तरीयता संरचनागत है ~~उपलब्धि~~ "सम्बन्ध-भावना" या संसर्ग के कारण बनती है। अनुभव केन्द्रित संरचना में भाषा के विविध स्तरों का प्रयोग होता है। इसमें भाषा की सैकतात्मकता, चित्रात्मकता, सन्दर्भता आदि मुख्य होते हैं।

डॉ० नामवर सिंह "कविता के नये प्रतिमान" में कृति एवं रचना की समीक्षा के लिए उसकी भाषिक संरचना के महत्व को सभी सामयिक विद्वानों द्वारा स्वीकार्य बतलाते हुए इसकी सहायता से कृति के मूल्यार्जन के महत्व को सर्वप्रथम निराला द्वारा स्वीकृत बतलाते हैं, जहाँ निराला ने "जूही की कली" का ध्वला देते हुए लिखा था- "यह ऐसी रचना कि सुकृतिरूप इसका एक ओर उद्भूत किया जा सके। मेरी छोटी रचनाएँ [लीरिक्स] और गीत [सॉन्ग] प्रायः ऐसी ही हैं। इनकी कला इनके सम्पूर्ण में है, छण्ड में नहीं ----- ऐसी कविताओं का छण्डोद्धारण आलोचक का और सौन्दर्य दर्शन और कवि पर की गयी कृपास्त्रिपुणी कृपा है।" <sup>2</sup> और आगे चलकर निराला आधुनिक सिद्धान्त

1- डॉ० रामस्वस्य वसुदेवी : सँसर्ग और भाषिक संरचना, पृ०- 28.

2- डॉ० नामवर सिंह : कविता के नये प्रतिमान, पृ०- 126.



की स्थापना करते हुए प्रतीत होते हैं। डॉ० नामवर सिंह का विचार है कि, "कविता की संरचना जहाँ स्फटिक या "क्रिस्टल" के रूप में होती है वहाँ संरचना के तार्किक और अतार्किक सिद्धान्तों का विभाजन सरमराकर टूट जाता है। यहाँ बुद्धि एवं हृदय का विभाजन नहीं है बल्कि वह मानसिक अन्तर्ग्रन्थन है जिसमें समुची कविता सब एक अविभाज्य ठोस बिम्ब के रूप में निर्मित होती है। इसी अर्थ में अक्षय ने कहा है कि, "मैं मानता हूँ कि भावना प्रधान कविता छोटी ही हो सकती है, नहीं तो भावों का "पैराफ्रेज" होने लगता है। "जो क्लिप्त पीड़ा थी मस्तक में स्मृति - सी छायी" वह एक जोड़ बनकर आये जहाँ तब तो ठीक है किन्तु जब वह बरसात की कड़ी सी बरसने लगती है तब वह शायद वही पीड़ा नहीं रहती और क्लिप्त तो भला रह ही कैसे सकती है।

स्पष्ट है कि भारतीय आलोचक कविता की संरचना की उपयोगिता मुख्यतः उसकी सम्प्रेक्ष्यता में ही देखते हैं। साथ ही कविता की संरचना के बुनियादी रूप में विविध प्रयोग के भी पक्षपाती हैं जिससे सन्वर्धों की जटिलता में भी उसकी गतिशीलता क्लृप्त रहे।

**निष्कर्ष :-** आधुनिक कविता में समीक्षा के उद्देश्य से संरचना के उपयोग करने का सुझाव सर्वप्रथम आर्थर ए० रिचर्ड्स की पुस्तक "दी मीनिंग ऑफ मीनिंग" में मिलता है। उनकी यह सोच बहुत कुछ उस समय "भाषाविज्ञान" के क्षेत्र में हो रहे महत्वपूर्ण परिवर्तनों एवं नये शाखाओं के कारण विकसित हुई। उस समय स्पवाद, संरचनावाद, शब्दविज्ञान के आदि शाखाएँ नयी-नयी विकसित हुईं जिनका प्रभाव रिचर्ड्स के आलोचना सिद्धान्त पर पड़ा और उसके बाद नयी समीक्षा के आलोचकों द्वारा काव्यभाषा की संरचना की दृष्टि से कविता को देखने की प्रक्रिया प्रारम्भ हुई। आज काव्यभाषा संरचना नयी कविता के अध्ययन का सबसे महत्वपूर्ण समीक्षा पद्धति हो गई है और प्रायः समीक्षकों द्वारा इसका उपयोग हो रहा है।

भारतीय काव्यशास्त्र में कविता को समझने और देखने की शुरुआत ही भाषिक संरचना की दृष्टि से हुई। आचार्य कुन्तल ने अपने "वक्रोक्ति सिद्धान्त" में कविता के व्याकरणिक संरचना को ग्रहण कर कविता को विश्लेषित किया



जाद में आनन्दवर्धन ने इसको और अधिक परिष्कृत करते हुए छवि सिद्धान्त का विकास किया जहाँ शब्द के प्रतीयमान अर्थ की महत्ता पर बल दिया गया। इस तरह काव्यभाषा की दृष्टि से भारतीय एवं पाश्चात्य समीक्षा पद्धति को तुलनात्मक सम्बन्ध में देखें तो स्पष्ट होगा कि पाश्चात्य समीक्षा पद्धति आर्डो एं रिचर्ड्स के पहले तक कविता की समझने की दृष्टि से कविता के सैद्धांतिक एवं अनुभूतिपरक भावपक्ष का ही सहारा लेती थी जबकि भारतीय आचार्य प्रारम्भ से ही कविता के व्याकरणिक ढाँचे की महत्ता स्वीकार करके चले हैं। भाषिक संरचना की दृष्टि से कविता के मूल्यांकन पद्धति को विकसित करने में रिचर्ड्स, वारेन, ब्रूक्स आदि पाश्चात्य विद्वानों का महत्वपूर्ण योगदान है। आज भाषिक संरचना की यह विकासमान प्रक्रिया "डी० क्रॉस-ड्रबान" तक पहुँच गयी है। जहाँ तक भारतीय समीक्षकों का प्रश्न है, पहले के आचार्यों की अपनी एक मौलिक विचारधारा थी, लेकिन आज के हिन्दी आलोचक पाश्चात्य समीक्षा पद्धतियों का ही अनुकरण अपने सिद्धान्तों में करते दिखते हैं। जहाँ तक नवीनता का प्रश्न है, वह हिन्दी में पाश्चात्य एवं प्राचीन भारतीय काव्य सिद्धान्तों के समन्वय में ही दिखती है। इसे आचार्य रामचन्द्र शुक्ल की समीक्षा पद्धति में मुख्य रूप से देखा जा सकता है।

स्पष्ट है कि कविता की समस्त अर्थ सम्भावनाएँ उसकी भाषिक संरचना में ही निहित होती हैं। भाषिक संरचना विभिन्न समानार्थी एवं विरुद्ध तत्वों का संयोजित रूप होती है। भाषिक संरचना के ये विरुद्ध एवं समानार्थी अंग ही कविता को विविध अर्थ देने का काम करते हैं क्योंकि कवि अपनी कविता में अपने विचारों को व्यक्त करने के लिए भाषिक संरचना के विभिन्न उपादानों



को ही माध्यम रूप में ग्रहण करता है। काव्य रचयिता कृति के मूल्यांकन की दृष्टि से अन्य रूपों की अपेक्षा अधिक जटिल होती है और यह जटिलता कविता में कई स्तरों पर दिव्यता पड़ती है। यथा शब्दवचन, पदविन्यास आदि की तथा विम्बविधान, यीम, कथामक आदि की भी। यह जटिलता रचनाकार के अनुभवों की संगति में और भी अधिक जटिल हो जाती है। संज्ञा, सर्वनाम, क्रिया, विशेषण, अलंकार, विम्ब, प्रतीक, मिथक जैसे भाषिक संरचना के उपादानों को काव्यभाषा के अर्थ का आधार बनाने से तात्पर्य कविता की अर्थसृष्टि एवं प्रयोग के स्तर पर रूढ़ परम्परा को बाधित कर भाषानुभूति एवं कविता की कनावट को एक रूढ़िवादी वाक्य देना है। साथ ही काव्यभाषा की बाह्य संरचना में क्रिया, संज्ञा, सर्वनाम, विशेषण आदि का उचित एवं सही प्रयोग, छन्द एवं लय के उचित सामंजस्यपूर्ण प्रयोग के साथ उचित सत्कर्तृता भी अपेक्षित रहती है क्योंकि जहाँ इनका उचित सामंजस्य रचना को उत्कृष्टता प्रदान करते हैं, वहीं न असंतुलन रचना को उपहास के योग्य बनाती है। इनका अधिकतम सामंजस्यपूर्ण प्रयोग रखकर रचनाकार की क्षमता का भी परिचायक होता है।



काव्यभाषा के गठन के सन्दर्भ में पूर्व कृति के विश्लेषण क्रम में वाक्यों का महत्वपूर्ण स्थान है। वाक्य काव्य की भाषिक संरचना के निर्माण में प्रमुख भूमिका अदा करता है, क्योंकि वाक्यों के बनावट के द्वारा ही रचनाकार दूरियों, अंतरालों, लयात्मक स्पर्शों एवं शाब्दिक संगीत को नियंत्रित करता है। इस सन्दर्भ में देमेत्रियस अरस्तु के मत को उद्धृत करते हुए कहता है कि, "उपवाक्यों एवं वाक्यांशों के संयोग से जो वीज अस्तित्व में आती है उसे हम वाक्य कहते हैं। औदुम्बरायण के अनुसार भाषा का मूल आधार वाक्य विग्रहों का क्षीरसागर में नित्यस्य से रहना मात्र है। मीमांसक कहते हैं कि, अर्थकत्वादेकं वाक्यं साका-  
ङ्क्षं वेदिवभागे स्यात्" अर्थात् वाक्य ही पूर्णभाव को प्रकट करने में समर्थ है। प्रसिद्ध नैयायिक जगन्नीश के अनुसार वाक्यभाव में युक्तीत सार्थक शब्द के ज्ञान से ही शब्द बोध उत्पन्न होता है, केवल शब्द को जानने मात्र से नहीं -

"वाक्यभावभवाप्तस्य सार्थकस्याव बोधतः ।

सम्पद्यते शब्दबोधो न तन्मात्रस्य बोधतः॥"

व्याकरण के अनुसार वाक्य का जो स्वस्व होता है उसमें उच्च आते आवश्यक सम्झी जाती हैं -

- १- सार्थकता,
- २- योज्यता,
- ३- आकांक्षा,
- ४- सन्निधि,
- ५- अन्वय,
- ६- क्रम ।

इन्हीं छहों के संयोग से ही वाक्य का निर्माण होता है।



काव्यभाषा में वाक्य का अर्थवस्तु के निमित्त कवि साधनिक प्रयोग करता है। भारतीय काव्यशास्त्र में आचार्य कुन्तक काव्य में वाक्य के महत्व को निर्दिष्ट किया है। उनके अनुसार वाक्य वक्रता का दूसरा नाम वस्तु है। वे इसके सम्बन्ध में कहते हैं कि -

वाक्यस्य वक्रभागेऽन्यो भिद्यते यः सहस्रधा ।

यत्रालंकार वर्गोऽसौ सर्वोऽप्यर्थविवक्षयति ॥”

इस प्रकार वे समस्त अलंकार प्रपंच को वाक्यवक्रता में समाहित कर लेते हैं। उनका मानना है कि वाक्य एवं वाक्य की वक्रता सङ्गों प्रकार की हो सकती है। वक्रता को परिभाषित करते हुए आचार्य कुन्तक कहते हैं कि -

उदारस्वपरिस्फेद सुन्दरत्वेन वर्णनम् ।

वस्तुनोवज्राब्देक गोचरत्वेन वक्रता ॥

अर्थात् वस्तु का उत्कर्ष युक्त स्वभाव से सुन्दर रूप में केवल शब्दों द्वारा वर्णन अथवा वाक्य की वक्रता कहलाती है। अर्थात् वाक्य का इस प्रकार प्रयोग कविता में किया जाय जो हृदय रंजक हो तथा उसके प्रयोग से ही एक नये अर्थ की पुष्टि हो वहाँ वाक्यवक्रता होगी।

वाक्य यद्यपि शब्दों द्वारा निर्मित होता है लेकिन वह शब्दों के का अर्थ न देकर एक पृष्ठ अर्थ जो उसका अपना होता है देता है। पाश्चात्य आधुनिक विचारक जॉन हास्पेस का मानना है कि वाक्यों के निर्माण में शर्त यह है कि वाक्य सार्थक शब्दों से बना हो, लेकिन इसका यह मतलब नहीं कि वह निरर्थक आवाजों से बना हो, अर्थात् वाक्यों के निर्माण में सार्थक शब्द महत्वपूर्ण भूमिका निभाते हैं। वह कहता है कि, “शब्दों का साधारणतः अकेले

1- आचार्य कुन्तक : वक्रोक्तिप्रवृत्तम्, 3/20

2- वही, 3/10



प्रयोग नहीं किया जाता बल्कि वाक्यों में और उनसे भी अधिक विस्तृत ऐसे सन्दर्भों में किया जाता है जिनसे वाक्य को समझने वाले व्यक्ति का व्यवहार काफी अधिक समान होता है।<sup>1</sup> अर्थात् वाक्यों के साथ प्रयुक्त होने पर शब्द के सन्दर्भ का ज्ञान होता है और तभी उसका अर्थ भी निकाला जा सकता है। डॉ० परमानन्द श्रीवास्तव काव्य की भाषिक संरचना में वाक्य को सबसे महत्वपूर्ण तत्व स्वीकार करते हैं। उनका कहना है कि, "काव्यभाषा के गठन के विश्लेषण क्रम में "वाक्यविन्यास" को सबसे महत्वपूर्ण इकाई मानकर चलना होगा। क्योंकि वाक्य की बनावट में ही दूरियों- अंतरालों, लयात्मक संरचनाओं, विभिन्नताओं तथा शब्द सम्बन्धों की विशेषताएँ निहित होंगी। एक शब्द और उसके समीपी १ सापेक्ष ही नहीं निरपेक्ष या असम्बद्ध भी १ शब्दों का सम्बन्ध कविता की संरचना में अपनी जो विशिष्टता रखता है उसे वाक्य-गठन के ही आधार पर समझा जा सकता है।<sup>2</sup> वाक्यों की उपयोगिता एवं उसके प्रयोगविधि के अनुसार विद्वानों ने उसका वर्गीकरण करने का प्रयास किया है। आचार्य कुन्तक ने इसके प्रयोग विधि के अनुसार दो भेद किए हैं - १। १। सज्जा, १२ १। आहार्या ।

"तेषां सज्जाहार्य भेदभिन्नना वर्णनीयस्य वस्तुनां विप्रकारस्य वक्रता।"

सज्ज के अन्तर्गत वस्तु के स्वभाव का स्वाभाविक रूप से सुन्दर वर्णन आता है। सज्ज या स्वाभाविक रूप से सुन्दर वस्तु का यथास्य सुन्दर वर्णन, इसमें किसी बाह्य उपादानों का सहारा नहीं लिया जाता जबकि आहार्य व्युत्पत्ति एवं शिक्षाभ्यास से अर्जित होती है अर्थात् इसे काव्य में प्रयुक्त करने के लिए अभ्यास किया जाता है। विद्वानों ने इसे अर्थलंकार भी कहा है। इस

1- जॉन होस्पर्स : एन इण्ट्रोडक्शन टू फिलासफिकल एनालिसिस : अनु० गोवर्धना भट्ट, पृ०- 128.

2- डॉ० परमानन्द श्रीवास्तव : कविकर्म और काव्यभाषा, पृ०- 4.



प्रकार आचार्य कुन्तक काव्यभाषा का सारा चमत्कार वाक्य रचना का चमत्कार मानते हैं, वृत्ति क्रिया से ही वाक्य बनता है, इसलिये आचार्य राजशेखर ने क्रिया के आधार पर वाक्य का दस भेद - एकाध्यातम्, अनेकाध्यातम्, आवृत्ताध्यातम्, एकाभिधेयातम्, परिणताध्यातम्, अनुवृत्ताध्यातम्, आध्यावृताध्यातम्, कृदभिधिताध्यातम्, अनेभिधिताध्यातमिति क्रिया है ।

डॉ० भोलानाथ तिवारी भाषाविज्ञान की दृष्टि से वाक्य के तीन भेद माने हैं -

- 1- धैतिकात्मिक,
- 2- संवादात्मक,
- 3- अलंकारिक ।

१। धैतिकात्मिक वाक्य :-

धैतिकात्मिक वाक्य न तो बहुत अधिक सम्बद्ध होता है और न एकदम असम्बद्ध ही, वरन् उसकी स्थिति दोनों की मध्यवर्ती होती है जिससे वह बहुत अधिक सम्बद्ध होने के कारण कृत्रिम न लगने लगे और सज्ज विवक्षनीयता से दूर न जा पड़े।

२। संवादात्मक वाक्य :-

संवादात्मक वाक्य वह है जो धैतिकात्मिक वाक्य से भी अधिक असम्बद्ध और सरल हो और यह वस्तुतः वाक्य जैसा लगता भी नहीं। यहाँ असम्बद्ध शैली की भाँति उम्दा क्यों को एक के ऊपर एक यों ही लाव दिया गया है और अन्त तक पहुँचते- पहुँचते हम एक प्रकार से यह भूल ही जाते हैं कि यह वाक्य था। संवाद के वाक्यों को सम्बद्ध या असम्बद्ध शैली का मध्यवर्ती होना चाहिए।

1- आचार्य राजशेखर : काव्यमीमांसा, अध्याय- 6, पृ०- 37.



### ॥३॥ अलंकारिक वाक्य :-

----- अलंकारिक वाक्य बहुत ही सुसम्बद्ध और व्यवस्थित होता है। इसके लिए यह अवेशा रहती है कि भाषा सुगठित एवं ऐसी भांगमा लिए हुए हो जो वाक्य की लय से मेल खाए।

इस प्रकार काव्यभाषा में वाक्य के महत्व पर विद्वानों ने बल दिया है। वाक्य ही शब्दों के अर्थ विस्तार एवं सन्दर्भ को उद्घाटित करता है तथा वाक्य में शब्द के महत्व को प्रतिपादित करता है बिना वाक्य के शब्द मात्र श्वनि है, इसकी सार्थकता तभी है जब वह वाक्य में प्रयुक्त हो। इस प्रकार वाक्य काव्य-भाषा का सबसे महत्वपूर्ण अंग है, इसी के द्वारा रचनाकार कृति में अर्थ एवं सन्दर्भों की योजना करता है।

### 3- संज्ञा -

संज्ञाएँ काव्यभाषा के प्रयोग में महत्वपूर्ण स्थान रखती हैं, वे काव्यभाषा में वस्तुओं का स्पष्ट तरीके से निर्देश करने के लिए प्रयुक्त होती हैं। संज्ञाओं का कोई तार्किक स्वस्व या आधार नहीं होता, वे हमारे भावों से शब्द के रूप में निकलकर एक आकार ग्रहण करती हैं और बिना संज्ञा का उपयोग किए अथवा सहारा लिए रचनाकार अपनी अनुभूतियों, अपनी स्विदनाओं को आकार नहीं दे सकता। काव्य में अर्थ की दृष्टि से व्यक्तवाची और नामवाची संज्ञाओं का विशेष महत्व है, क्योंकि सभी स्थानों, जातियों आदि के प्रति व्यक्त एवं जाति की कुछ न कुछ स्विदनाएँ एवं उस नाम के पीछे अभिहित मन्तव्य अवश्य ही छिपे रहते हैं जो काव्य में प्रयुक्त होकर एक नवीन अर्थ की सृष्टि करते हैं, साथ ही वे विशेष धर्म-गुणों का प्रतीक भी आती हैं।

1- अभिव्यक्तिविज्ञान [अनुवाद] : डॉ० भोलाशंकर तिवारी, डॉ० कृष्णदत्त शर्मा, पृ०- 33.



आचार्य कुन्तक ने वक्रोक्ति सम्प्रदाय के अन्तर्गत भाषा के व्याकरणिक स्वस्य का काव्य की दृष्टि से उपयोगिता एवं महत्व का प्रतिपादन किया है। इस दृष्टि से व्याकरण के "संज्ञापक" पर विचार उन्होंने "पदपूर्वाधिक्यवृत्ता" के अन्तर्गत किया है। इसके अन्तर्गत दो भेद - रुद्वैविध्यवृत्ता और पर्याय-वृत्ता को माना है और उसके द्वारा "संज्ञा" के वैविध्य को निर्दिष्ट किया है।

॥१॥ रुद्वैविध्यवृत्ता :-

----- आचार्य कुन्तक इसको परिभाषित करते हुए कहते हैं-

यत्र स्वरसंभाव्यध्मनियारोपगमिता ।

सदमतिस्त्वारोपगमिष्वं वा प्रतीयते ॥

लोकोत्तरतिरस्कारलाघयोत्कर्षाभिधित्तया ।

वाच्यस्य सोच्यतेऽपि रुद्वैविध्यवृत्ता ॥

अर्थात् लोकोत्तर तिरस्कार अथवा प्रसंसा अथवा उत्कर्ष बनाने की इच्छा से रुद्वि के द्वारा असम्भव ऊयारोप के अभिप्राय के भाव, पदार्थ के धर्म आदि के अतिप्राय को प्रतिपादित करने के अभिप्राय का भाव प्रतीत होता है, जब कोई अलौकिक रुद्वि शब्द के अलौकिक वैविध्य का भाव रुद्ववृत्ता होता है। य यह वृत्ता वस्तुतः संज्ञा शब्दों पर आश्रित रहती है। इसमें निरन्तर प्रयुक्त संज्ञापे जब अर्थ की दृष्टि से रुद्व हो जाती हैं, ऐसी संज्ञाओं को पुनः अर्थवान् बनाने के लिए कवि रुद्वैविध्य वृत्ता का उपयोग करता है। यह रुद्वैविध्यवृत्ता मुख्यतः दो प्रकार की होती है -

॥क॥ "यत्र रुद्विशब्दस्यैव प्रस्ताव समुचितत्वेन वाच्यप्रसिद्धिः २-

धर्मान्तरारोपगमिष्वेन निबन्धः स प्रथमः प्रकारः ।

अर्थात् जहाँ रुद्वि शब्द का ही प्रकरण के अनुसार, वाच्यस्य से प्रसिद्ध धर्म के ऊयारोप को लेकर प्रयोग किया जाय ।

1- आचार्य कुन्तक : वक्रोक्तिप्रदीपित, 2/ 3-9.

2- वही, पृ०- 64.



जहाँ रूढ़ संज्ञा शब्द वाच्य रूप से प्रसिद्ध धर्म में लोकोत्तर अतिशय का अध्यारोप गर्भ में रखकर प्रयुक्त किया जाता है।

§2॥ पर्यायवृत्ता :- इसमें अनेक शब्दों में से सन्दर्भ एवं अर्थ के अनुकूल एक शब्द का प्रयोग होता है। आचार्य कुन्तक कहते हैं -

“पर्यायवृत्तौ” नाम प्रकारान्तरं पदपूर्वादिवृत्तायाः ।

यथानेकान्वादाग्रिभेद्यत्ये वस्तुनः किमपि पर्यायपदं प्रस्तुतानुगुणत्वेन प्रयुज्यते।<sup>2</sup>

इसमें कति पर्यायवाची शब्दों के कुशल प्रयोग द्वारा समतुल्य उत्पन्न करता है। ये समानार्थी शब्द अधिकतर गुण अथवा रूप सादृश्य बोधक शब्द होते हैं ।

आचार्य आनन्दवर्धन ने ध्वनि सिद्धान्त में इसी के आधार पर ध्वनि का एक भेद अर्थान्तर संश्रमित ध्वनि माना है जो अजिबविज्ञातावाच्य ध्वनि का उपभेद है। इसमें कति अपनी प्रतिभा के अन्त से रूढ़ अथवा परम्परागत अर्थ पर किसी सुन्दर असम्भाव्य अर्थ का अध्यारोप करता है।

किसी व्यक्ति, वस्तु, स्थान, गुण, भाव आदि के नाम को संज्ञा कहते हैं। व्याकरणिक दृष्टि से संज्ञा के मुख्यतः पाँच भेद माने गए हैं -

§1॥ व्यक्तिवाचक संज्ञा :- किसी विशेष व्यक्ति या स्थान का ज्ञान कराने वाली संज्ञा को व्यक्तिवाचक संज्ञा कहते हैं।

§2॥ जातिवाचक संज्ञा :- किसी सम्पूर्ण जाति का बोध कराने वाली संज्ञा जातिवाचक संज्ञा कहलाती है। जैसे :- नदी, पहाड़, गाय, मनुष्य, फल इत्यादि।

§3॥ भाववाचक संज्ञा :- किसी संज्ञा से व्यक्ति या वस्तु के गुण या धर्म का बोध हो, उसे भाववाचक संज्ञा कहते हैं। जैसे :- दया, माया, ममता, कड़वापन, मिठास इत्यादि।

§4॥ समूहवाचक संज्ञा :- किसी संज्ञा से वस्तु अथवा व्यक्ति के समूह का बोध हो उसे समूहवाचक संज्ञा कहते हैं। जैसे :- सेना, समा, झुंड इत्यादि।

§5॥ द्रव्यवाचक संज्ञा :- द्रव्यवाचक संज्ञा उसे कहते हैं जिससे नापी- तोली जाने वाली किसी वस्तु या पदार्थ का ज्ञान हो। जैसे :- सोना, चाँदी, लोहा, तेल, दूध आदि।

1- आचार्य कुन्तक : वक्रोक्तिप्रविवृत, पृ०- 84.

2- वही, पृ० - 65.



सर्वनाम वाक्यों में संज्ञा शब्द की विशेषता बतलाने के लिए प्रयुक्त होता है। आचार्य कुन्तक अपने वक्रोक्ति सम्प्रदाय में संवृत्तिवक्रता के अन्तर्गत "सर्वनाम" के काव्य प्रयोजनगत वैशिष्ट्य को स्वीकार किया है। उनका कहना है कि रचना में जहाँ विविधता प्रतिपादन की इच्छा से अपूर्वता के प्रतिपादक सर्वनाम आदि के द्वारा पदार्थ को छिपाया जाता है उसे संवृत्तिवक्रता कहते हैं। इसमें वस्तु के स्वस्व की संवृत्ति अर्थात् छिपाने की प्रधानता से ही धमस्कार आता है और वस्तु के छिपाने का यह कार्य सर्वनाम आदि के द्वारा होता है अर्थात् कवि प्रस्तुत के अतिशयोक्ति से बचने के लिए रचनाकार सर्वनाम द्वारा वर्ण्य का छिपाव करता है। अतः यहाँ भी सर्वनाम वर्ण्य उस संज्ञापद के संसृवनार्थ प्रकट होता है।

यत्र सन्निवृत्ते वस्तु वैचित्र्यस्य निवर्णना ।

सर्वनामादिभिः कैश्चित्सु लोक्ता संवृत्तिवक्रता ।।

उन्होंने सर्वनाम के द्वारा उत्पन्न काव्य उत्कर्ष के कई स्तर माने हैं। आचार्य कुन्तक कहते हैं कि इसके प्रयोग के ढंग से कई भेद हो सकते हैं लेकिन उनमें से वे छह भेद प्रमुख माने हैं -

॥ १ ॥ जहाँ किसी कही जा सकने वाली उत्कर्ष युक्त वस्तु को साक्षात् कथन के कारण हयन्ता में आछन्न होकर सीमित ही न हो जाय। अर्थात् जब किसी सुन्दर वस्तु का वर्णन साक्षात् न कर या उसका प्रत्यक्ष कथन न कर [क्योंकि उसके साक्षात् कथन में से उसका उत्कर्ष सीमित हो जाएगा] सर्वनाम आदि के द्वारा उसका गोपन कर दे तो उसमें अधिक सौन्दर्याधान होगा।



§2§ जहाँ अपने स्वभाव के चरमोत्कर्ष के लिए अनिवर्तनीय वस्तु को सर्वनाम द्वारा प्रतिपादित होने की बात करते हैं। अर्थात् जब प्रतिपाद्य विषय स्वभाव सौन्दर्य की दरमसीमा पर पहुँच जाए और उसका वर्णन शब्दों द्वारा असम्भव हो जाए।

§3§ "जब अन्तर्गत कोमल पदार्थ को, कार्य के उत्कर्ष को कवे बिना ही केवल संवरण मात्र से सौन्दर्य की पराकाष्ठा को पहुँचा दिया जाता है।"

§4§ "इस कोटि में किसी स्वानुभवेकगम्य वस्तु को वाणी का अविवक्षित सिद्ध करने के लिए सर्वनाम का कवि सचारा लेता है।" अर्थात् जब कवि अपने अनुभवगम्य वस्तु को वाणी द्वारा अनिवर्तनीय सिद्ध करने के लिए संवरण करे तो यह भेद होता है।

§5§ जब कवि द्वारा अन्य के अनुभवसिद्ध तथ्य या वस्तु का वर्णन करना सम्भव नहीं है, इसकी सिद्धि के लिए सर्वनामादि के द्वारा इसका गोपन करें।

§6§ स्वभावतः अर्थात् कवि की विवक्षा से किसी दोष से युक्त वस्तु का प्रतिपादन किया जाय। अर्थात् जब कोई पदार्थ स्वभावतः या कवि के वर्णन करने की इच्छा से किसी दोष से युक्त होने के कारण छिपाया जाय या संकुचित किया जाय और उसे अवक्षय किया जाय।

आलोचकों का मानना है कि कविता में सर्वनामों का उत्कृष्ट प्रयोग कवि की क्षमता का प्रतिभा पर निर्भर करता है। सर्वनामों के प्रयोग के आधार पर पं० कामता प्रसाद गुरु ने उक्त भेद किया है -

1- पुरुषवाचक सर्वनाम	=	मैं, तू, आप
2- निजवाचक सर्वनाम	=	आप
3- निम्नव्यवाचक सर्वनाम	=	यह, वह, सो
4- सम्बन्धवाचक सर्वनाम	=	उसने, उसका जो
5- प्रश्नवाचक सर्वनाम	=	कौन, क्या
6- अन्विष्यवाचक सर्वनाम	=	कोई, कुछ <sup>6</sup>

- 1- आचार्य कुन्तलक : वक्रोक्तिप्रवित्त, पृ०- 229. 2- वही, पृ०- 230.  
 3- वही, पृ०- 230. 4- वही, पृ०- 231. 5- वही, पृ०- 231.  
 6- हिन्दी व्याकरण : पं० कामताप्रसाद गुरु, पृ०- 74.



### 3- क्रिया - =====

कविता में कवि क्रिया का भी प्रयोग भावों को उत्कर्ष एवं अर्थ की सजगता के लिए करता है। आचार्य कुन्तक कहते हैं कि जब वक्रता क्रिया के वैविध्यपूर्ण प्रयोग पर आश्रित रहती है तब "क्रियावैविध्यवक्रता" की स्थिति होती है। आचार्य कुन्तक का अर्थना है कि धातु की वक्रता का मूल क्रिया की विविधता ही है और इसी के सन्दर्भ में उन्होंने क्रिया के प्रथम प्रकार की वर्गी की है। वे वृत्ति में कहते हैं, "तस्य च अर्थात् धातुस्य पूर्वभागस्य च क्रिया वैविध्यनिबन्धमेव विधत्ते। तस्मात् क्रियावैविध्यस्य जीवशाः क्रियन्तव प्रकाराः सम्भवन्तीति तत्स्वस्मिन्स्पर्धामाव।" आचार्य कुन्तक के अनुसार क्रिया का पहला वैविध्यपूर्ण प्रयोग "कर्ता का अत्यधिक अंतरंग होना है।" - "कर्तुरत्यन्तद्व्यगम्यम्" §30 जी० 2/24 § आशय यह है कि कवि काव्य में कर्ता के उस क्रियास्य को प्रस्तुत करके जिस सौन्दर्य की सृष्टि करता है, वह किसी अन्य परिस्थिति एवं भाषिक संरचना के किसी अन्य उपादान द्वारा सम्भव नहीं।

2- आचार्य कुन्तक क्रिया का दूसरा भेद- कर्तृन्तरविविधता §2/24 § मानते हैं अर्थात् कर्ता की अपने सजातीय दूसरे कर्ता की अपेक्षा विविधता। यहाँ कर्ता की विविधता यही होती है कि वह अपने अन्य सजातीय कर्ताओं की अपेक्षा विविध्यस्वस्म वाली क्रिया को ही सम्पादित करता है।

3- आचार्य कुन्तक ने तीसरा भेद "सविशेषण वैविध्यम्" §2/24 § को स्वीकार करते हैं, वहाँ वे विशेषण के द्वारा आने वाली विविधता की बात करते हैं। उनका विचार है कि जहाँ क्रिया- विशेषण के द्वारा ही क्रिया का सौन्दर्य सहृदय हृदयकारी हो जाता है।



4- आचार्य कुत्तक "उपवारमनोज्ञता" के रूप में क्रिया का चौथा भेद करते हैं। उपवारमनोज्ञता से कुत्तक का तात्पर्य उपवार के द्वारा काव्य में उत्पन्न होने वाली मनोज्ञता से है। उपवार से यहाँ तात्पर्य साक्ष्य आदि सम्बन्ध का आश्रय ग्रहण कर दूसरे धर्म का आरोपण कर लायी गयी रमणीयता से है।

3- आचार्य कुत्तक पाँचवा भेद - "कर्मादिसंज्ञित" §2/25 को मानते हैं। इसमें कविकर्म आदि कारकों के संवर्ण पर जोर देकर अर्थ की व्यञ्जना कराता है अर्थात् जहाँ पर वर्णमान पदार्थ के जोचित्य के अनुसार उसके लोकोत्तर उत्कर्ष की प्रतीति कराने के लिए कर्म आदि को सर्वनामादि के द्वारा छिपाकर क्रिया का प्रतिपादन किया जाता है।

क्रिया के सम्बन्ध में मार्जोरी वाउल्टन का कहना है कि, "प्रौढ़ और महान कवि विशेषण की अपेक्षा क्रियापद से ही प्रधानतया अपने काव्य में चमत्कार की सृष्टि करता है। प्रौढ़ कवि विशेषणों से ही सारा कार्य लेता है।" स्पष्ट है कि इन्होंने विशेषणों की अपेक्षा क्रियापदों को काव्यभाषा के लिए अधिक महत्वपूर्ण मानता है। साथ ही क्रियापदों के प्रयोग से कवि के भाषिक सामर्थ्य एवं शक्ति का भी परिचय मिलता है। इसीलिए पाश्चात्य आलोचक डाइज़न ने उन रचनाकारों की प्रशंसा की है जो अपने शब्दों का क्रम उलटते- पलटते हुए भी पंक्तियों का अन्त सदा क्रियाओं से करते हैं।

क्रियाओं के मुख्यतः दो भेद होते हैं -

§1 § अकर्मक क्रिया :- जो क्रिया कर्मरहित हो, जैसे :- लड़का रोता है।

§2 § सकर्मक क्रिया :- जिस क्रिया के साथ कर्म रहता है, जैसे :- मोहन रौटी खाता है।

1- मार्जोरी वाउल्टन : द डनेटगी ऑफ पोयट्री, पृ०- 155,

उद्धृत काव्यभाषा : सियाराम तिवारी



काल के अनुसार क्रियाओं के तीन भेद होते हैं -

१। वर्तमानकालिक क्रिया, २। भूतकालिक क्रिया, ३। भविष्यकालिक क्रिया।

क्रिया वस्तुतः पाँच अर्थों में प्रयुक्त होती है -

१। निश्चयार्थ क्रिया :-

क्रिया के जिस रूप में किसी विधान का निश्चय सूचित होता है। जैसे :- लड़का जाता है।

२। संभावनार्थ क्रिया :-

संभावनार्थ क्रिया से चङ्गा, अनुमान, कृतव्य का बोध होता है, जैसे :- क्यावित् पानी बरसेगा, तुम्हारी जय हो चङ्गा।

३। सन्देहार्थ क्रिया :-

इसमें किसी बात का सन्देह किया जाता है, जैसे:- लड़का जाता होगा।

४। आज्ञार्थ क्रिया :-

आज्ञार्थ क्रिया में आज्ञा, उपदेश, निषेध आदि का बोध होता है। जैसे :- तुम जाओ, लड़का न जाये ।

५। सक्तिार्थ क्रिया :-

इसमें ऐसे दो छटनाओं की अतिशय सूचित होती है जिसमें कार्य - कारण का सम्बन्ध होता है । जैसे :- यदि मेरे पास बहुत साधन होता तो मैं धार काम करता ।



संज्ञा एवं क्रिया की अपेक्षा विशेषण में शब्दों का रूप विन्यास तथा उनमें नवीन- अर्थ- सम्भरण की कहीं अधिक सम्भावनाएँ रहती हैं। काव्यभाषा में जब एक ही प्रकार के विशेषण लगातार प्रयुक्त होते रहते हैं तो उनकी बिम्बधर्मिता नष्ट हो जाती है, परिणामतः वे अपनी रसिदना का स्पष्ट संकेत करने में असफल होने लगते हैं। अतः समर्थ कवि ऐसे रूढ़ विशेषणों को स्वीकार न करके और उनके रूप में परिवर्तन करके अथवा उनमें नये अर्थ- संकेतों की सृष्टि कर तथा नये ढंग से कविता में प्रयोग करके अर्थों एवं संकेतों की सृष्टि करता है।

आचार्य कुन्तक ने विशेषण द्वारा काव्य में वक्रता अथवा उत्कर्ष उत्पन्न करने की बात कही है। उनका कहना है कि जब क्रिया अथवा कारक स्वस्य पदार्थ सौन्दर्य उसके विशेषण की मोहमा या प्रभाव के कारण प्रस्फुटित हो तो विशेषण वक्रता होती है -

स्वमहिम्ना विधीयते येन लौकोत्तरभिः ।

रसस्वाभावार्थकारास्तद् विधेयं विशेषणम् ॥

चुटित में इस तथ्य को स्पष्ट करते हुए आचार्य कुन्तक कहते हैं कि इसमें विशेषण का विवेच्य या प्रतिपाद्य विषय प्रस्तुत- प्रसंग के अनुकूल और रस, स्वभाव तथा अलंकार का पोषक होना चाहिये। यदि विशेषण रसादि का पोषक नहीं हुआ तो वैसा काव्य जगत् भारस्वल्प हो जाएगा ।

पाश्चात्य विद्वानों ने भी विशेषण - विपर्यय के रूप में काव्यभाषा में विशेषण के महत्त्व की ओर संकेत किया है। विशेषणों में भी क्रियावाचक विशेषण का प्रयोग- वैचित्र्य काव्यभाषा में महत्वपूर्ण होता है। क्रियावाचक विशेषण



विशेष्य की क्रिया को मूर्त रूप देने में सहायक होते हैं। डॉ० तियाराम तिवारी ने अपनी पुस्तक काव्यभाषा में विशेषणों के तीन प्रकारों का उल्लेख किया है -

1- रूढ़,

2- मौलिक,

3- विशेषण-विपर्यय ।

भाषा-वैज्ञानिक सीता को विशेषण द्वारा मर्यादित मानते हैं और वस्तुतः यही मर्यादा ही उसका अनुशासन है। डॉ० तियाराम तिवारी का कथन है कि, "विशेषणों के प्रयोग के सम्बन्ध में एक सामान्य नियम यह है कि उन विशेषणों का प्रयोग नहीं करना चाहिए जिनका अनुमान से काम चल सकता है। यथा - "सुन्दर फूल" में सुन्दर विशेषण अनावश्यक है क्योंकि "फूल" शब्द कहने के साथ ही उसके सुन्दर होने की कल्पना स्वतः जग जाती है। अतएव केवल उन्हीं विशेषणों का प्रयोग उचित है जो निश्चित रूप से कार्य, स्त्री अथवा अर्थ को अग्रसर करते हैं। इसीलिए विशेषण के सम्बन्ध में दो बातों का ध्यान रखना परमावश्यक है । यथासम्भव नये विशेषणों की खोज और मिलव्ययिता ।"

वस्तुतः काव्यभाषा में विशेषणों का महत्त्व दो स्तरों पर दिखार्ह पड़ता है - प्रथम काव्यभाषा में बिम्बरचना के स्तर पर, द्वितीय उचित सम्प्रेषण के स्तर पर। स्पष्ट है कि काव्य कल्पनाशक्ति के मूल में बिम्ब है जबकि काव्य-भाषा का सम्पूर्ण वैशिष्ट्य [कार्य] उचित-सम्प्रेषण द्वारा ही परिवर्तित होता है। व्याकरणिक दृष्टि से सामान्यतया विशेषण के तीन भेद स्वीकार किए जाते हैं -

1- सार्वनामिक विशेषण,

2- गुणवाचक विशेषण,

3- संख्यावाचक विशेषण ।



### 1- गुणवाचक विशेषण :-

----- गुणवाचक विशेषण के कई भेद हैं - १क॥ जालवाचक,  
१ख॥ स्थानवाचक, १ग॥ आकारवाचक, १घ॥ रंगवाचक, १ङ०॥ दशावाचक,  
१व॥ गुणवाचक, १९॥ सम्बन्धवाचक, १ज॥ विशेषलुप्त विशेषण ।

### 2- संख्यावाचक विशेषण :-

१क॥ निश्चित संख्यावाचक

१ख॥ गुणवाचक निश्चित संख्यावाचक विशेषण

१।॥ पूर्णाकबोधक गुणवाचक, निश्चित संख्यावाचक

१2॥ अपूर्णाकबोधक ।

१ब॥ क्रमवाचक,

१स॥ आद्योत्तमसूचक,

१द॥ समुदायसूचक,

१ध॥ प्रत्येकबोधक ।

१ख॥ अनिश्चित संख्यावाचक विशेषण,

१ग॥ परिणामबोधक संख्यावाचक विशेषण ।

### 3- सार्वनामिक विशेषण :-

----- इससे दो भेद होते हैं -

१क॥ मूल सर्वनाम :- जो बिना किसी स्यान्तर के सहा के साथ आते हैं,  
जैसे :- यह घर, वह लड़का, जोरब नौकर, कुछ काम इत्यादि ।

१ख॥ योगिक सर्वनाम :- जो मूल सर्वनाम में प्रत्यय लगने से बनने जनते हैं और  
सहा के साथ आते हैं। जैसे :- ऐसा बादमी, ऐसा घर आदि।



कवि कविता में लिंग का भी विशिष्ट प्रयोग करके अर्थ में उत्कृष्टता जाता है। इस सम्बन्ध में आचार्य कुन्तक कहते हैं -

भिन्नयोर्लिंगप्रयोगस्या<sup>1</sup> सामानाधिकरण्यतः ।

आपि शोभाभ्युदेत्येषा<sup>1</sup> लिंगवैविध्यकृता<sup>1</sup> ॥

वस्तुतः जहाँ पर पुल्लिंग, स्त्रीलिंग और नपुंसकलिंग के विशिष्ट प्रयोगों के कारण काव्य में रमणीयता आती है। इसे कुन्तक ने तीन प्रकार का स्वीकार किया है। उनका कहना है कि प्रथम प्रकार का -

1- लिंग वैविध्य जहाँ होता है जहाँ विभिन्न स्वस्य वाले लिंगों<sup>2</sup> के सामानाधिकरण्य के रूप में प्रस्तुत किये जाने पर सौन्दर्य की सृष्टि हो।

2- दूसरे प्रकार का लिंग वैविध्य जहाँ होता है जहाँ कवि किसी विशेष लिंग का प्रयोग जानबूझ कर दूसरे के स्थान पर कर दे। अर्थात् स्त्रीलिंग के स्थान पर पुल्लिंग तथा पुल्लिंग के स्थान पर स्त्रीलिंग आदि।

उस प्रकार के उदाहरण छायावादी कवियों में विशेष विशेष रूप से मिलते हैं।

3- कविता के तीसरे प्रकार का लिंग प्रयोग जहाँ दिखाई देता है जहाँ कवियन वर्ण्यमान पदार्थ के औचित्य के अनुस्य तीनों लिंगों के सम्भव होने पर भी एक विशिष्ट लिंग का ही प्रयोग अर्थ समझार के लिए करते हैं।<sup>4</sup>

यदि लिंग की वैचिद्यता कवि के अनुभवात्मिक पर अधिक निर्भर करता है।

वस्तुतः लिंग प्रयोग की उत्कृष्टता छायावादी कवियों में विशेषकर प्रसाद एवं पंत में अधिक दिखाई देती है। जिन्होंने अर्थ को भिन्न-भिन्न आयाम देने के लिए लिंगों को वैचिद्यपूर्ण ढंग से प्रयोग में लाया है।

हिन्दी व्याकरण की दृष्टि से लिंग दो प्रकार के होती हैं - 1। पुल्लिंग, 2। स्त्रीलिंग ।

1- आचार्य कुन्तक : अष्टौकश्रीसहित, 2/ 21.

2- वही, पृ०- 241.

3- वही, पृ०- 242.

4- वही, पृ०- 244.



आचार्य कुन्तक कारक द्वारा क्रियन काष्ठ्य में कैसे वमत्कार उत्पन्न करते हैं, इस सम्बन्ध में वज्रोक्ति सिद्धान्त पर विचार करते हुए कहते हैं -

यत्र कारक सामान्यं प्राधान्येन निष्कृत्यते ।

परिचोषामितुं कान्तिवद्भंगीमणितिरम्यतम् ॥

कारकाणां विपर्यासं लोक्ता कारकवृत्ता ॥

अर्थात् यहाँ प्रधान की गौणता का प्रतिपादन करने से एवं गौण में मुख्यता का आरोप करने से किसी अपूर्व भंगिमा द्वारा कथन की दृश्यता को प्रमाणित करने के लिए कारक सामान्य का प्रधान रूप से प्रयोग किया जाता है और इस प्रकार के कारकों के परिवर्तन से युक्त कथन को कारकवृत्ता कहा गया है। इसमें कारकों की विरोधता अर्थात् साधनों का विशेष परिवर्तन रहता है। इस प्रधान कारक को गौण करके अथवा गौण कारक को प्रधान करके वैविध्य उत्पन्न किया जाता है।

हिन्दी के आचार्य कामता प्रसाद गुरु के अनुसार संज्ञा या सर्वनाम जिस रूप से उसका सम्बन्ध वाक्य के किसी दूसरे शब्द के साथ प्रकाशित होता है उस रूप को कारक कहते हैं। उन्होंने इसके आठ भेद मानते हैं -

1- कर्त्ता कारक [ने] जिस वस्तु के विषय में विधान किया जाता है, उसे सूचित करने वाले संज्ञा के रूप को कर्त्ता कारक कहते हैं।

2- कर्मकारक [को] जिस वस्तु पर क्रिया के व्यापार का फल पड़ता है उसे सूचित करने वाले संज्ञा के रूप को कर्म कारक कहते हैं ।

3- करण कारक [से] करण कारक संज्ञा के उस को कहते हैं। जिससे क्रिया के साधन का बोध होता है ।



4- सम्प्रदान ॥ के लिए ॥ - जिस वस्तु के लिए कोई क्रिया की जाती है उसकी वाचक संज्ञा के रूप को सम्प्रदान कहते हैं ।

5- अपादान ॥ से ॥ - इसके द्वारा क्रिया के विभाग की अवधि सूचित होती है अर्थात् जब कोई वस्तु या व्यक्ति किसी से अलग होती है। जैसे - वृक्ष से पत्ते गिरते हैं ।

6- सम्बन्ध कारक ॥ का, के, की ॥- संज्ञा के जिस रूप से उसकी वाच्य वस्तु का सम्बन्ध किसी दूसरी वस्तु के साथ सूचित होता है उस रूप को सम्बन्ध कारक कहते हैं । जैसे :- राजा का महल, राम की पुस्तक आदि ।

7- अधिकरण ॥ मे, पर ॥ - संज्ञा का वह रूप जिससे क्रिया के आधार का बोध होता है अर्थात् यह कर्त्ता एवं कर्म का आधार होता है।

8- सम्बोधन कारक ॥ हे, जरे, अखी ॥ - संज्ञा के जिस रूप से किसी को पुकारना सूचित होता है उसे सम्बोधन कारक कहते हैं । जैसे :- हे नाथ ।



काल की काव्यविषयक उपयोगिता के सम्बन्ध में आचार्य कुन्तक कहते हैं कि -

ओचित्यान्तरतम्येन समयोरम्णीयताम् ।

याति यत्र भवत्येषा कालवैविध्यवृत्ता ॥

जहाँ पर ओचित्य का अत्यन्त अंतरंग होने के कारण समय रम्णीयता को प्राप्त कर लेता है वह काल वैविध्यवृत्ता है। उक्तुतः इसमें वर्तमान, भूत, भविष्य आदि कालों का समतत्कारपूर्ण ढंग से प्रयोग किया जाता है। यहाँ धर्म्य विषय ओचित्य का अत्यन्त अंतरंग होने के कारण अर्थात् उसके उत्कर्ष को व्यक्त करने वाला वैयाकरणों में प्रसिद्ध लट् आदि प्रत्ययों द्वारा वाच्य वर्तमान आदि काल रम्णीयता को प्राप्त करता है। इसी को रवनाकार फलैवादेक स्वप्न आदि के रूप में अपनी रचनाओं में उपयोग करता है।

व्याकरण के अनुसार काल तीन प्रकार के का होता है -

- 1- वर्तमान काल
- 2- भूतकाल
- 3- भविष्यकाल ।



आचार्य कुन्तक वज्रीकलीवित में वचन के सम्बन्ध में कहते हैं १३ -

कृन्तित काव्येचिध्यविवक्षापरतीक्रकाः ।

यत्र संख्या त्रिपर्यासा ता संख्यावक्रता विदुः ॥

अर्थात् जहाँ पर कविकेन काव्य में विविधता के प्रतिपादन करने की इच्छा से पराधीन होकर वचनों का परिवर्तन कर देते हैं। उसे संख्या अथवा वचनवक्रता कहते हैं। अर्थात् रचनाकार जानबूझ कर समस्कार के निमित्त वचनों के प्रयोग में परिवर्तन कर देते हैं अर्थात् जैसे :- एकवचन के स्थान पर बहुवचन का प्रयोग और यत्रात्र त्रिपर्यास भी ।

आचार्य कामता प्रसाद गुरु के अनुसार संज्ञा और दूसरे विकारी शब्दों के जिस रूप से संज्ञा का बोध होता है उसे वचन कहते हैं। हिन्दी में दो वचन होते हैं -

१। एकवचन,

२। बहुवचन ।

एकवचन :- संज्ञा के जिस रूप से एक ही वस्तु का बोध होता है। उसे एक-वचन कहते हैं ।

बहुवचन :- संज्ञा के जिस रूप से अधिक वस्तुओं का बोध होता है, उसे बहुवचन कहते हैं <sup>2</sup> ।

1- आचार्य कुन्तक : वज्रीकलीवित, पृ०- 2/ 29.

2- हिन्दी व्याकरण : आचार्य कामताप्रसाद गुरु, पृ०- 204- 205.



## 11- प्रत्यय -

किसी शब्द या धातु के अर्थ में परिवर्तन लाने के लिए प्रत्यय जोड़े जाते हैं। प्रत्यय प्रायः शब्दान्त में ही प्रयुक्त होते हैं। प्रारम्भ में प्रत्ययों का एक स्वतन्त्र अर्थ था किन्तु अब ऐसा नहीं है। वस्तुतः जो मूल शब्द हमें जुड़कर अर्थ की स्पष्ट प्रतीति कराये उसे प्रत्यय कहते हैं, ये शब्दों के बाद में जुड़ते हैं। प्रत्यय के दो प्रकार होते हैं -

### 1- कृत प्रत्यय :-

क्रिया या धातु में लगने वाले प्रत्यय को कृत प्रत्यय कहते हैं और वनसे जो शब्द बनता है उसे कृदन्त कहते हैं। जैसे :- वृ + अ = वोर।

### 2- तद्धित प्रत्यय :-

क्रिया से भिन्न संज्ञा, सर्वनाम, क्रोधन आदि में लगने वाले प्रत्यय तद्धित प्रत्यय कहलाते हैं। इस प्रत्यय से जो शब्द बनता है उसे तद्धितान्त कहते हैं।

### 3- विदेशी प्रत्यय :-

हिन्दी शब्दों के साथ कई विदेशी प्रत्ययों का भी प्रयोग हुआ है।

### १।१ उर्दू- फारसी के प्रत्यय :-

जैसे - जाना, कार, दान, दाँ, वार, धन्द, दाज, साज आदि।



## 12- उपसर्ग -

उपसर्ग शब्द का निर्माण उप + कृ + क्त से हुआ है, जिसका अर्थ है पाउ जोड़ा हुआ । किसी शब्द में अर्थ का परिवर्तन लाने के लिए उपसर्ग को उस शब्द के पूर्व जोड़ा जाता है। प्रत्यय और उपसर्ग में मुख्य अंतर यही है कि उपसर्ग शब्द के पूर्व जुड़ता है किन्तु प्रत्यय शब्द के बाद ।

### 1- संस्कृत के उपसर्ग :-

संस्कृत के प्र. आदि कुल 22 उपसर्ग होते हैं ।

### 2- हिन्दी के उपसर्ग :-

ये हिन्दी के तदम्भ शब्दों के साथ जुड़ते हैं जैसे :-  
अज्ञान, अनमोल, अमृत, अपूर्व आदि ।

### 3- विदेशी उपसर्ग :-

विदेशी शब्दों के साथ अधिकतर विदेशी उपसर्ग प्रयुक्त होते हैं जैसे :- कमज़ोर, गैरसाजिर, बदवल्न आदि ।

---

1- हिन्दी भाषा का विकास तथा वाक्य रचना : डॉ० रामकिशोर शर्मा, पृष्ठ - 92.



### 13- समास -

दो या दो से अधिक शब्दों का जो संयोग होता है, उसे समास कहते हैं। हिन्दी में उसके कुल छह भेद माने गए हैं -

#### 1- अव्ययीभाव समास :-

अव्ययीभाव का अर्थ है, अव्यय हो जाना। इसमें पहले अथवा दूसरा पद अव्यय होता है। सजा, विशेषण तथा अव्ययों की पुन-  
ल्लिखित यदि क्रिया- विशेषण तथा अव्ययों की पुनल्लिखित के रूप में हों उसे भी अव्ययीभाव समास माना जाता है। जैसे :- निडर, रातोंरात आदि।

#### 2- सत्पुरुष समास :-

जिस समास में दूसरा पद प्रधान रहता है उसे सत्पुरुष समास कहते हैं जैसे :- राजपुरुष आदि ।

#### 3- कर्मधारय समास :-

कर्मधारय समास में एक अथवा दोनों पद विशेषण रहते हैं। उदाहरणतया - महापुरुष, वन्द्यपुरुष आदि ।

#### 4- द्विगु समास :-

इसमें पूर्वपद संख्यावाची होता है । जैसे :- त्रिभुवन, नव-  
रत्न, आदि ।

#### 5- बहुव्रीहि समास :-

इस समास में न तो पूर्व पद प्रधान होता है और न उत्तरपद अथवा अन्य पद की प्रधानता रहती है। अनाथ, तपोधन आदि ।

#### 6- द्वन्द्व समास :-

जिस समास में दोनों पद प्रधान होते हैं उसे द्वन्द्व समास कहते हैं । जैसे :- खान- पान आदि ।



## १- अलंकार :-

कविता द्वारा एक विशिष्ट अर्थ का अनुभव कराना तथा अपनी रसिदना को दूसरे की रसिदना का रंग बनाना कवि का मूल उद्देश्य होता है। कविता की भाषिक संरचना में अलंकार एक मुख्य तत्त्व होता है जिसका सहारा लेकर कवि कविता में सौन्दर्य रखने की कोशिश करता है। अलंकारों द्वारा रचनाकार भाषा के वाक्य एवं आन्तरिक क्षमताओं का उपयोग कर काव्यभाषा में उक्ति एवं वाक्यगठन की विविध अर्थ सम्भावनाओं को जन्म देता है। रचनाकार अलंकारों का उपयोग रचना में साधन के रूप में करता है, यदि वह इसे साध्य के रूप में ग्रहण करने का प्रयास करता है तो कृति में अनेक असंगतियों उठ खड़ी होती हैं। इस प्रकार अलंकार काव्यभाषा के उत्कर्ष एवं उसके अर्थ- सामर्थ्य को बढ़ाने वाला सहायक तत्त्व है। मूलतः अलंकार शब्द "अल" संज्ञापद से ही बना है। अलम् + कृ + क्त प्रत्यय जिसका अर्थ है, "अलङ्कृत्यते अनेन इति अलंकारः" यहाँ तृतीय विभक्ति अर्थात् अलंकरण के अर्थ में इसका प्रयोग हुआ है जिसकी ओर आचार्य वामन ने अलंकार की परिभाषा देते हुए संकेत किया है -

"करणव्युत्पन्ना पुनरलंकार शब्दोऽयम् उपर उपादिषु ज्ञेते"

- वामनश्रुति, १/ १/२

अलंकार शब्द की दूसरी व्युत्पत्ति है - भाव के अर्थ में यह शब्द "अलङ्कृति अलंकारः" के रूप में स्वीकार किया जाता है। आचार्य वामन ने इस व्युत्पत्ति की ओर भी संकेत किया है -

अलङ्कृतिरलंकारः अर्थात् अलङ्कृते ही अलंकार है।

"अलंकार" शब्द की एक तीसरी व्याख्या "अलङ्करोति इति अलंकारः" के रूप में की गयी है जो समग्र शब्दार्थ वैचित्र्य के पर्याय के रूप में है।



इस प्रकार प्राचीन भारतीय आचार्यों ने अर्ककार पर व्यापक रूप से विचार किया है। कुछ आचार्य इसे काव्य का मुख्य तत्त्व स्वीकार करते हैं तो कुछ आचार्य गौण। आचार्य वण्डी, जिनमें अर्ककार जिवेदन का प्रारम्भिक रूप मिलता है, अर्ककार को काव्यभाषा का समग्र रूप और अन्य रूपों को उसके अंग के रूप में स्वीकार करते हैं। आचार्य वण्डी यद्यपि "शोभाकरान् शब्दान्" के पूर्ण जोड़े विशेषण नहीं देते फिर भी उनके अन्य उक्तियों से स्पष्ट है कि, "काव्य से सम्बन्धित समग्र सौन्दर्य विधायक तत्त्व अर्ककार ही क्रेमि में आते हैं। साथ ही वे महाकाव्यादि के वैशिष्ट्य एवं कथ्यात्मक तत्वों एवं अभिप्राय को अर्ककार में रखते हैं। यही नहीं उन्होंने नाट्य के अन्तर्गत पंक्तिसन्धियों एवं वाक्य सन्धियों आदि को भी अर्ककार के अन्तर्गत समाविष्ट किया है -

यच्च सन्ध्याङ्गं सूत्र्यङ्गं ज्ञेयमात्मनोरे।

व्यावर्णितामिदं केटमर्ककारं तस्य नः ॥

साथ ही उन्होंने रस, भाव आदि को भी प्रकारान्तर से अर्ककार के अन्तर्गत समाविष्ट कर लिया है -

प्रेयः प्रियतराख्यानं रसवद् रसप्रेमलम् ।

अस्मिन् स्टाक्षर्ककारं युक्तोत्कर्षं व रस प्रयम् ॥ 56/1454

इसके अतिरिक्त कुछ आचार्य भूमिमापूर्ण अर्थ का विन्यास जो अभिधेयार्थ से पृथक् है, को अर्ककार मानते हैं। इसके प्रमुख आचार्य भामह हैं।

तीसरे वर्ग के आचार्य अर्ककार का गौण महत्त्व स्वीकार करते हैं। आचार्य आनन्दवर्धन ने अर्ककार को काव्य का, शब्दार्थ का आभूषण धर्म कहा -

"अंगविज्ञातस्त्वर्ककारः सन्तव्या नृजादिवत् ।"

आचार्य विश्वनाथ के अनुसार शब्दार्थ के अस्थिर धर्म जो काव्यसौभा में अति-रस्यता की वृद्धि करते हुए रसादि को प्रकाशित करते हैं, वे अर्ककार हैं -



शब्दार्थयोरेस्थिता ये धर्माः शोभातिहायिनः ।

रत्नादीनुपपुञ्जतोऽर्त्तकारास्तेऽगतादिवत् ॥

अर्त्तकार वस्तुतः काव्यभाषा का उत्कर्ष विधायक तत्त्व है जिसका उपयोग रचनाकार काव्यभाषा के साधन के रूप में करता है। आचार्य रामचन्द्र शुक्ल का विचार है कि कवि को अपनी भाषिक क्षमता में विस्तार तथा अर्थ के उत्कर्ष के लिए अर्त्तकारों का प्रयोग करना पड़ता है। अर्त्तकारों के सम्बन्ध में उनका मानना है कि, "वस्तु या व्यापार की भाषना पटुकीनी करने और भाव को अधिक उत्कर्ष पर पहुँचाने के लिए कभी किसी वस्तु अथवा अकार या गुण बहुत बढ़ा-कर प्रकटाना पड़ता है, कभी उसके स्पर्श या गुण की भाषना उनी प्रकार के और स्पर्श मिलाने की प्रकृति करने के लिए समान रूप और धर्म वाली और वस्तुओं को सामने लाकर रखना पड़ता है। कभी-कभी बात को भी घुमा फेरना पड़ता है। इस तरह के भिन्न-भिन्न विधान और कला के ढंग अर्त्तकार कहलाते हैं।" आचार्य रामचन्द्र शुक्ल ने इस बात को स्पष्ट रूप से रेखांकित किया है कि, "यह अप्रतिता साध्य तत्त्व नहीं साधन ही है। उनका कहना है कि अर्त्तकार वाद्ये अप्रस्तुत वस्तु योजना के रूप में जैसे उपमा, उल्लेख, स्पष्ट आदि में वाद्ये वाच्यवृत्ता के रूप में जैसे अप्रस्तुतप्रतिता, परिसंख्या, व्याजस्तुति, विरोध इत्यादि में वाद्ये कर्तव्यन्यास के लिए ही ।"

आचार्य छाररी प्रसाद त्रिवेदी अर्त्तकारों को कविता की भाषा के लिए उसके महत्त्व को रेखांकित करते हुए उसे सबसे प्रभावित करने वाला तत्त्व मानते हैं, जिसका प्रयोग पाठक को संगीतात्मकता, हज्यात्मकता, उत्कृष्टविश्वगत वमत्कार, अर्थानन्दम आदि कई तत्वों को एक साथ अनुभूति कराता है।

७७ मद्रिदायर्त्त १८७७ मद्रिदायर्त्त १०/१

१- रसमीमांसा : आचार्य रामचन्द्र शुक्ल, पृ०-४९.

२- आलोचना प्रसिद्धा : अक्टूबर १९६३, पृ०-१३.



जावाय नन्ददुलारे राजपेयी काव्य में अलंकार की भागीदारी को महत्ता-पूर्ण तत्वा मानते हुए उसे कविता का आत्मरसत्व मानते हैं। उनके अनुसार-"काव्य यदि अभिव्यञ्जना है तो अलंकार उसके अभिव्यक्त स्वस्व के लक्षण हैं। काव्य को देखने पर सर्वप्रथम उसका व्यक्त स्वस्व ही हमारे समक्ष जाता है। उसे काव्य की आत्मा मानना अतः काव्य के विशिष्ट स्वस्व की ही प्रतीकता करना है।"

प्रो० योगेन्द्र प्रताप सिंह यद्यपि अलंकार को कविता का मूल तत्त्व मानने से सहमत नहीं हैं फिर भी वे काव्यभाषा के स्तर पर अलंकार रचना की बात करते हैं जिसके द्वारा वनरूपि की सृष्टि न होकर अर्थ का फैलाव, स्पष्टता एवं आवेगमूलकता का व्यापक प्रभाव सृजित होता है। उनका कहना है कि "आलंकारिक सृष्टि काव्यभाषा में एक तार्किक व्यवस्था व्यवस्था को जन्म देती है और वैचारिकता, स्पष्टता उसका मूलधार है।" वस्तुतः अलंकारविधान भाषिक रचना से सम्बद्ध अर्थ के अनुभव विस्तार का एक अनिवार्य रूप है। व रचनाकार जब रचना में शब्दों का प्रयोग करता है तो उसका उद्देश्य मात्र अलंकार प्रस्तुत करना ही नहीं होता वरन् वह शब्दों के विशिष्ट प्रयोग द्वारा अनेक उपायगता या भावगता विशिष्टता को रक्षने का प्रयास करता है। रमेशचन्द्र शाह वही बात को स्पष्ट करते हुए कहते हैं, "कोई भी शब्द मूल अलंकरण नहीं होता। प्रत्येक शब्द उसके अन्तर्गमन और विकाशजन में होता लगाकर बाहर आता है।"

यद्यपि चिम्ब आदि के विविध प्रयोगों के कारण उत्पन्न हुए अभिव्यक्ति रूपों के अतिरिक्त अभी भी कविता में अलंकारों का व्यापक प्रयोग होता है, अतः चिम्ब आदि अभी इतने अधिक सामर्थ्यशाली नहीं हुए हैं कि कविता में अलंकारों की पूरी प्रक्रिया को आन्वय ठहरा दें। जहाँ तक अलंकार की व्यापकता

1- जालोचना प्रसिद्धा, जेष्ठ, अंक - 1959, पृ०- 23.

2- अलंकार रचना और काव्यभाषा की समस्याएँ : प्रो० योगेन्द्र प्रताप सिंह, पृ०- 63.

3- जावावादी प्रासंगिकता : डॉ० रमेशचन्द्र शाह, पृ०- 37.



का प्रश्न है - अलंकार के भेद - कल्पनापूर्वक सादृश्यविधान के अन्तर्गत चित्रों का प्रयोग होता है, उसी तरह प्रतीक आदि की स्थिति है।

डॉ० परमानन्द श्रीवास्तव का विचार है कि, "अलंकार और काव्यभाषा का सम्बन्ध उस कविचिन्ता से जुड़ा हुआ है जिसके अनुसार वस्तु की सीधे अभि-  
प्रेय रूप में, नाम से ही सम्बोधित करने का अर्थ है कि कविता के त्रिपार्श्व अर्थ या आनन्द का क्षय।"

कविता की भाषिक संरचना के जिवेन के बाद अलंकार को कविता का साध्य तत्त्व नहीं ठहराया जा सकता है, क्योंकि आज की कविता के लिए अलंकार अधिक उपयोगी नहीं रह गए हैं। कविता में कवि अब पुराने कवियों की तरह अलंकार का वह सायास विधान नहीं करता। रचनाकार प्रत्यक्षतः कविता में अनुभूति का प्रकाशन करता है और अनुभूति का प्रकाशन करने वाला वाक्य स्वयं सामर्थ्य से युक्त होता है तथा वह अर्थ के सन्दर्भ के साथ-साथ कवि की पूरी अनुभूति प्रकट करने में सक्षम होता है और वह वाक्य विविध अर्थवायाओं को एक साथ बिना किसी आभास के संक्षिप्त करता है। अर्थ का यही संक्षिप्त तत्त्व ही काव्यभाषा का अलंकार तत्त्व है। अतः आज कविता में अलंकार प्राचीन अलंकार श्लोक, अनुप्रास, रूपक, उपमा ही आदि न रहकर अब वह काव्यभाषा में शब्द एवं अर्थ के उचित संयोजन की प्रक्रिया है। और इसका उचित संयोजन कविता में अलंकारों की सफलता एवं असफलता सिद्ध करता है।

आधुनिक काव्यानालिसियों में डॉ० नेल्सन् ने स्पष्टता, विस्तार, आश्चर्य, जिज्ञासा, कोतुहल आदि मनोवैज्ञानिक तत्त्वों को आधार रूप में ग्रहण करके अलंकारों का वर्गीकरण किया है, जो सबसे अधिक मान्य है। उन्होंने अलंकारों के 78 भेद किए हैं और प्रत्येक का एक मनोवैज्ञानिक हेतु स्वीकार किया है -

- 1- साधर्म्यमूलक    ॥ मानसिक स्पष्टता ॥
- 2- अतिशयोक्त्याधान    ॥ विस्तार ॥
- 3- वैचम्यग्रधान    ॥ आश्चर्य ॥



- 4- जीवित्प्रधान {अन्विति}
- 5- वक्ताप्रधान {जिज्ञासा}
- 6- वमत्कारप्रधान {कौतुहल}

डॉ० नरेन्द्र ने उपर्युक्त छहों वर्गों में समस्त अलंकारों को समाहित कर लिया है।

आधुनिक हिन्दी कविता के कवियों में अलंकारों की रूढ़ सम्प्रेषणीयता के कारण इससे दूर रहने की प्रवृत्ति दिखाई पड़ती है। इसलिए कवियों ने अपनी कविताओं में साक्ष्यमूलक अलंकारों को छोड़कर अन्य वर्गों के अलंकारों का प्रयोग अत्यन्त कम किया है। इन साक्ष्यमूलक अलंकारों के प्रयोग में भी कवियों ने निम्नलिखित सत्त्वों के उपयोग के लिए किया है -

- 1- वमत्कृति के लिए,
- 2- अर्थोत्कर्ष के लिए,
- 3- भाषोत्कर्ष {स्पष्टता} के लिए,
- 4- विस्तार के लिए,
- 5- आवश्यक के लिए,
- 6- जिज्ञासा के लिए,
- 7- कौतुहल के लिए।

## 2- प्रतीक -

आधुनिकता बोध की कविताओं में प्रतीक की बड़ी महत्वपूर्ण भूमिका है। उस काव्यभाषा का एक महत्वपूर्ण अंग है। कविता में जीव प्रतीक पद्धति द्वारा ही शब्दों से अर्थ सन्दर्भ को उभारता है। यह सन्दर्भ मात्र न होकर उस वस्तु का जीता जागता चित्र होता है। इनसाइक्लोपीडिया ब्रिटैनिका में प्रतीक के संबंध में कहा गया है कि, "कोई ऐसा दृश्य पदार्थ जो मन में आतर्क्य और अप्रमेय



वस्तु की अनुभूति जिसमें सहचरित भावना की इस अनुभूति को उत्पन्न करने की शक्ति हो।" जालगांधार तिलक अपनी पुस्तक "गीतारहस्य" में प्रतीक विषयक अवधारणा को स्पष्ट करते हुए कहते हैं कि, "अभिव्यक्ति की संक्षिप्तता प्रतीक है। प्रतीक शब्द प्रति + इक् से निष्पन्न हुआ है जिसका अर्थ है अपनी ओर झुका हुआ। जब किसी वस्तु का कोई भाग पहले गोचर होता है फिर आगे उस वस्तु का ध्यान हो तब उस वस्तु को प्रतीक कहते हैं।" वस्तुतः प्रतीक का सहारा कब काव्य में जगोचर एवं अदृश्य वस्तु के प्रतिविधान के लिए किया जाता है।

प्रसिद्ध पाश्चात्य विद्वान् लैंग ने प्रतीक को धारणाओं का वातावरण कहा है। उनका विचार है कि प्रतीक का कार्य भिन्न-भिन्न अनुभूतियों, कल्पनाओं का जन्म देना है और नवीन अनुभूतियों का प्रकाशन प्रतीक के द्वारा ही होता है। उनका कहना है कि, "प्रतीक वस्तु के स्थानापन्न छाया नहीं है बल्कि वस्तु की धारणा के लिए पथियों का कार्य करते हैं। उनके दर्शन में मानव मस्तिष्क ट्रान्समीटर का ही नहीं ट्रान्सफार्मर का भी काम करता है।" प्रतीक को अर्थ-वान् बनाने के लिए कवियों को सन्दर्भ का विशेष ध्यान रखना पड़ता है। जातीय अनुभव की शक्ति, व्यवहारगत निश्चित अर्थ परम्परा तथा भावविन्यास के मान्य स्तर आदि वे तत्त्व हैं जिन पर प्रतीक का प्रतीकत्व आधारित होता है। अर्थात् ये तत्त्व प्रतीक को सन्दर्भवान् बनाते हैं।

प्रतीकों का साहित्य में प्रमुख कार्य अपने में निहित तथ्यों द्वारा अर्थ को नवीन विस्तार और सन्दर्भ देना है। जार्ज हेवले प्रतीक को एक विविष्ट प्रकार का स्पष्ट मानते हैं। उसको स्पष्ट मानने के मूल में प्रतीक में दिखाई पड़ने वाली विशेषताएँ हैं। वे स्पष्ट की लगभग सभी विशेषताएँ प्रतीक में देखते हैं। उनका मानना है कि प्रतीक स्वतः किसी वस्तु का परिचायक नहीं होता वरन् यह

1- एनसाइक्लोपीडिया ब्रिटानिका, खण्ड - 26, पृष्ठ- 234.

2- गीता रहस्य : जालगांधार तिलक, पृष्ठ- 415.

3- सौन्दर्याशास्त्र के तत्त्व : कुमार विमल, पृष्ठ- 236- 37.



विविध सम्बन्धों का सन्दर्भ सुकर होता है। उनका ज्ञान है कि- "प्रतीक विशिष्ट प्रकार का रूप है और विशिष्ट रूप की प्रिया में जलित होने वाला प्रतीकों का समुच्चय। जिस प्रकार रूप के उद्भव के मूल में वैचारिक टकरावट, जन्म, युलगाय और केन्द्रीकरण का भाव निहित रहता है, उसी प्रकार प्रतीक निर्माण में भी ये क्रोडताएँ विद्यमान होती हैं। प्रतीक स्वतः किसी वस्तु का परिचायक नहीं होता। जब तो केवल विविध सम्बन्धों का सन्दर्भसूचक होता है। इसकी अर्थवत्ता इसी सन्दर्भ में मुहापेक्षी होती है। सामान्यतः प्रतीक का प्रयोग अभिव्यक्ति के साधन के रूप में साहित्य में प्रिया जाता है। काव्य में प्रयुक्त होने वाले प्रतीक सामान्य प्रतीकों की अपेक्षा अधिक जटिल होते हैं। ये साहित्यिक प्रतीक मात्र कविता के साधन तत्त्व ही नहीं होते अपितु भावों का प्रतिबिम्बन भी करते हैं। डॉ० रवीन्द्रनाथ श्रीवास्तव का विचार है कि "काव्य संसार के प्रयोग में आने वाले प्रतीक जटिल एवं संश्लिष्ट होते हैं क्योंकि जिन संकल्पनाओं और अनुभवसूत्रों के स्थान पर वे आते हैं वे प्रतीकवत् होने के पूर्व अनिर्धारित एवं धुंधले से होते हैं। इन प्रतीकों को संश्लिष्ट इसलिए होना पड़ता है कि मात्र प्रतीक रहकर अपने से भिन्न किसी अन्य वस्तु के लिए प्रयुक्त संकेतार्थ को अधिक अव्यक्त ही नहीं करता वरन् उससे आगे बढ़कर काव्यसंसार के उपादान के रूप में पूर्तिमान भी बनना पड़ता है। काव्य प्रतीक मात्र शिखा या छिड़की के समान नहीं होता जिसके सहारे बाहर के संसार को देखा या समझा जाना सम्भव है, वरन् वह दर्पण के समान होता है जिसके भीतर जला संसार स्वयं प्रतिबिम्बित होता रहता है।"<sup>2</sup>

1- पौयॉटिक प्रोसेस : जार्ज व्हेले, पृ०- 165.

2- संरचनात्मक शैलीविज्ञान : डॉ० रवीन्द्रनाथ श्रीवास्तव, पृ०- 242-43.



भारतीय काव्याशास्त्र में प्रतीक का उल्लेख व्यंजना व्यापार के एक विभेद के रूप में ही प्राप्त होता है और इस सम्बन्ध में प्रतीक का कहीं स्पष्टान्वय नहीं भारतीय काव्याशास्त्र में नहीं छुपे है। प्रतीक का व्युत्पत्तिस्वरूप अथवा यह लिया जाता है कि वह वस्तु जो अन्य वस्तु का बोध कराये - प्रतीयते प्रत्येति वा वांते प्रतीकः "अतीन्द्रिय यथार्थ को उद्घुः करने में जिसका सहायक हो सकता है उसका अन्य वस्तु में नहीं।" साहित्यज्ञान में आगे प्रतीक के व्युत्पत्तिस्वरूप अर्थ को स्पष्ट करते हुए कहा गया है कि, "प्रतीक शब्द का प्रयोग उस दृश्य अथवा गोचर वस्तु के लिए किया जाता है जो किसी अदृश्य अगोचर या अस्तुत विषय का प्रतिविधान उसके साथ अपने सादृश्य के कारण करती है अथवा कहा जा सकता है कि किसी अन्य स्तर की समानुस्य वस्तु द्वारा अन्य स्तर के विषय का प्रतिनिधित्व करने वाली वस्तु प्रतीक है। अमूर्त, अदृश्य, अव्यय, अस्तुत विषय का प्रतीक, प्रतिविधान मूर्त, दृश्य, श्रव्य, प्रस्तुत विषय द्वारा करती है।" साहित्यिक प्रतीक एवं अन्य प्रतीक दोनों को समाज एवं शास्त्रों से ग्रहण किया जाता है, लेकिन शास्त्रीय प्रतीक तथा साहित्यिक प्रतीक में अन्तर यह है कि शास्त्रीय प्रतीकों या संकेतों में अर्थ की निश्चितता होती है जबकि साहित्यिक प्रतीकों में अर्थ की ऐसी निश्चितता नहीं होती। साहित्यिक प्रतीकों का संकेत एवं अर्थ निरन्तर बदलता रहता है।

प्रतीकों की मुख्य रूप से दो विशेषताएँ हैं दृष्टिगत होती हैं, प्रथम यह कि वे सदैव किसी न किसी मध्यस्थ प्रकार के व्यापार का प्रतिनिधि होता है। इसका तात्पर्य यह है कि सभी प्रतीक संकेतनाओं से गहरे स्तर तक जुड़े होते हैं जिन्हें केवल अनुभव के द्वारा ही जाना जा सकता है। दूसरी विशेषता यह है कि प्रतीक काव्य शक्ति को क्लृप्त कर देता है। प्रतीक की तुल्यता और उसके

1- हिन्दी साहित्यज्ञान, पृ०- 398 : डॉ० धीरेन्द्र वर्मा

2- हिन्दी साहित्यज्ञान, पृ०- 398 : डॉ० धीरेन्द्र वर्मा



द्वारा निर्दिष्ट वास्तविक मध्य के परिणाम से कोई सम्बन्ध नहीं होता।  
 आचार्य रामचन्द्र शुक्ल भी प्रतीक से काव्यभाषा संरचना का मध्यपूर्ण तत्त्व मानते हैं। उनका कहना है कि, "अतः सचची परब वाले कवि अस्तुत या उपमान के रूप में जो वस्तुएं लाते हैं उनमें प्रतीकत्व होता है।" अन्यत्र कहते हैं कि - "प्रतीक किसी विषय की विशद व्याख्या, स्वीकृति प्राप्त पलायन, पथ-निर्माण, गुप्त एवं दमित भावनाओं का उद्गार एवं अभिव्यक्ति करते हैं।"<sup>2</sup>

अब प्रतीक के लिए उपमानों के सम्बन्ध में नयेपन की भाँति के अतिरिक्त नये प्रतीक सूत्र जो काव्य के लिए आवश्यक मानते हैं। उनका मानना है कि जब तक कोई काव्य साहित्य प्रतीकों की सृष्टि करता रहता है, तब तक स्वस्थ रहता है। जब जैसा करना बन्द कर देता है तो जड़ हो जाता है। प्रतीक अनिवार्यतः अनेकानेक होते हैं, अर्थ के जितने अधिक स्तर एक साथ संकेत करें प्रतीक उतने ही अधिक प्रभावशाली होते हैं। प्रतीक सुविधानुसार भावाभिव्यक्ति की संक्षिप्तता प्रदान करता है। प्रतीकों की विशिष्टता यह भी है कि वे प्रत्येक काल के प्रयोग में सामाजिक सन्दर्भों के अनुसार बदलाव लिए चलते हैं। प्रत्येक काल में प्रतीकों के प्रयोग के ढंग में भी भिन्नता आ जाती है। प्रयोग की दृष्टि से प्रतीकों का सबसे अधिक उपयोग नयी कविता के कवियों ने किया है। आज के कवि अनुभूतियों एवं संवेदनाओं को व्यक्त करने की इसकी उपयोगिता से पूरी तरह परिचित हैं, अतः वे भावाभिव्यक्ति के लिए इसका अधिकतम उपयोग करते हैं। उनका मानना है कि कविता में साधारण वस्तुओं की ओर प्रतीकों के द्वारा सत्य को अधिक प्रभावोत्पादक, मार्मिक एवं संक्षिप्त रूप में प्रकट किया जा सकता है।

1- चिन्तामणि, भाग - 2 : आचार्य रामचन्द्र शुक्ल, पृ०- 111

2- सुरदास : आचार्य रामचन्द्र शुक्ल, पृ०- 69.

3- आत्मेन्द्र : अक्षय, पृ०- 42.



प्रतीकों की काव्य में भूमिका के सम्बन्ध में प्रो० रामस्वल्प वर्तुर्देवी कहते हैं कि, "वस्तुतः प्रतीक जो काव्यभाषा के सबसे तेजस्वी तत्त्व माने जाते हैं, एक सीमा के बाद उत्पात करने लगते हैं। प्रतीकों की बढ़ी संख्या यदि भाषाविदों के रूप में संज्ञान्त नहीं हो पाती तो उनमें से अधिकांश प्रतीक केवल ध्यानक स्ति या अभिप्राय बनकर रह जाते हैं। ..... इस प्रकार के लावारिस प्रतीक किसी भी काव्यभाषा और अन्ततः साहित्य के लिए बड़े हानिकारक साधित होते हैं, क्योंकि उनका रूप जेसा ही जड़ एवं निश्चित हो जाता है जैसाकि सामान्य शब्दों का होता है। प्रतीक का वरम तत्त्व यही है कि उसके माध्यम से किसी शब्द के सम्पूर्ण और वरम अर्थ के स्थान पर उसके इच्छित आंशिक तत्त्व जो ही ग्रहण किया जाये।"

वस्तुतः कर्म रचना में उत्कर्ष लाने के लिए प्रतीक जैसे भाषिक संरचना के तत्वों का उपयोग करता है। इन प्रतीकों के सहारे रचनाकार भाषा का प्रभावी ढंग से कृति में उपयोग पाता है। ये प्रतीक मूल रूप से अपनी संस्कृति एवं समाज से निकले होने के कारण एक स्तिदृश संवेदना से जुड़े रहते हैं। इसीलिए ये काव्य में प्रयुक्त होकर अपनी संस्कृति एवं समाज का प्रतिनिधित्व भी करते हैं। रचनाकार कृति के क्षण में प्रतीक का उपयोग कर अनुभूतियों में विस्तार तथा सम्प्रेषण में संक्षिप्तता लाता है। यही प्रयोग कविता जो बहुत अधिक विस्तार देता है अन्यथा वह कविता में केवल अतुलन ही पैदा करता है।

प्रतीकों के विभाजन के सम्बन्ध में कई धारणाएँ साहित्य में दिगर्ष देती हैं। इनमें पाश्चात्य दृष्टि, भारतीय दृष्टि एवं मनोवैज्ञानिक दृष्टि से किये गये विभाजन प्रमुख हैं। पाश्चात्य विद्वानों में पॉल एल्मर मोर ने चार भेद - १।। छद्माय, २।। स्मरणात्मक, ३।। जोषम्यकृतक, तथा ४।। वस्तुगम माने हैं।



कुछ विधानों में अभिव्यक्ति के विभिन्न आधारों की दृष्टि से - ॥१॥ प्राणिवाद-  
 सूत्र, ॥२॥ औपम्यसूत्र, ॥३॥ सादृश्यसूत्र, ॥४॥ विम्वसूत्र भेदों का निरूपण  
 किया, जबकि मार्शीज अपने ने उनका भेद तीन भागों में किया है -

॥१॥ ऐच्छिक प्रतीक,

॥२॥ अर्चनात्मकसूत्रक प्रतीक,

॥३॥ सूक्ष्म अन्तर्द्वारि प्रतीक ।

हैने केलेक एवं ऑस्टिन वारेन का विचार है कि प्रतीक दो प्रकार के होते  
 हैं - निम्नी प्रतीक विधान और परम्परागत प्रतीक विधान ।

हिन्दी के आलोचकों में आचार्य रामचन्द्र कृष्ण शुक्ल ने प्रतीक के दो भेद  
 माने हैं। उनमें से एक मनोविकारों को जगाते हैं और दूसरे भावनाओं को भावना  
 या कल्पना जगाने वाले प्रतीकों के साथ भाव या मनोविकार भी प्रायः लगे रहते  
 हैं।

हिन्दी साहित्यज्ञों में भी प्रतीक के दो भेद माने गए हैं - "प्रतीक के  
 दो प्रकार होते हैं - सन्दर्भीय और संबन्धित। सन्दर्भीय प्रतीकों के वर्ग में वाणी  
 और लिपि से व्यक्त शब्द, राष्ट्रीय पताकाएँ, तारों के परिवहन में प्रयुक्त होने  
 वाली सीढ़ता, रासायनिक तत्वों के विह्वल आदि हैं। संबन्धित प्रतीकों के उदा-  
 हरण धार्मिक कृत्यों में और स्वप्न तथा अन्य मनोवैज्ञानिक विवशताओं जन्म प्रक्रि-  
 याओं में मिलते हैं।

डॉ० नगेन्द्र मनोवैज्ञानिक आधारों को ग्रहण करते हुए उसके तल में भावना  
 को रखकर उसे तीन भागों में विभाजित करते हैं - ॥१॥ कृष्ण के प्रतीक, ॥२॥ स  
 के प्रतीक, ॥३॥ काम या शृंगार के प्रतीक।

1- हिन्दी साहित्यज्ञा , भाग - 1 : धीरेन्द्र वर्मा, पृ०- 399.

2- देव और उनकी कविता : डॉ० नगेन्द्र, पृ०- 203.



प्रतीकों का उपर्युक्त वर्गीकरण ध्यान में रखें, और प्रतीकों के विशिष्ट गुणों को नज़रदाज़ न करें तो वस्तुतः प्रतीक के दो प्रमुख भेद माने जा सकते हैं-

१। सूक्ष्म प्रतीक या सूक्ष्म प्रतीक,

२। अवर्त प्रतीक या सूक्ष्म प्रतीक।

1- सूक्ष्म या सूक्ष्म प्रतीक :-

इस वर्ग के प्रतीकों में काव्यभाषा के सौन्दर्य-विधायी तत्वों को सामान्यतः ग्रहण किया जाता है, जो वस्तुतः अस्तुतः विधान के अधिक निकट हैं, उन्हें कई वर्गों में विभाजित किया जा सकता है -

१। साधुधर्म प्रतीक,

२। साधर्म्यसूचक प्रतीक,

३। धर्मसूचक प्रतीक,

४। विरोधधर्मसूचक प्रतीक,

५। वाक्यसूचक प्रतीक,

६। कारण-कार्य सूचक प्रतीक,

७। अपहनययसूचक प्रतीक,

८। लक्षणासूचक प्रतीक,

९। व्यङ्ग्यनासूचक प्रतीक ।

2- सूक्ष्म प्रतीक :-

इनमें विचारों के सूक्ष्म मानसिक तत्वों को ग्रहण करके उनके आधार पर प्रतीकों का निर्माण तथा उनका आश्रय भी लिया गया। इस प्रकार के प्रतीकों के निर्माण में कवि की विनय की प्रौढ़ता का विशेष योगदान रहता है और कवि की अनुभूतिगत एवं चिन्तनगत प्रौढ़ता ही इस तरह के प्रतीकों का निर्माण करती है। अतः इस कोटि के प्रतीक कवियों की प्रौढ़ावस्था की ही रचनाओं में प्राप्त होते हैं अन्यथा प्रारम्भ में सूक्ष्म प्रतीकों का ही प्रयोग होता है।



"चिन्मय" शब्द का "चिन्मा" शब्द का हिन्दी स्थानांतरण है। चिन्मा शब्द का अर्थ चिन्मा अथवा भावना की पुनर्निर्मित है। चिन्मा का सम्बन्ध मूलतः चिन्मयों के चिन्मयों से है। मन चिन्मयों के माध्यम से चिन्मा को प्राप्त करता है। चिन्मा का अर्थ है - मूल रूप प्रदान करना, विश्वस्य करना, प्रतिष्ठापित करना, प्रतिष्ठापित करना। मनोचिन्मयिक सन्दर्भ में "चिन्मा" चिन्मयों से अनिवार्यतः सम्बन्धित है। सी० डी० लेविंस ने चिन्मा को प्रतिष्ठा प्रदान करने में महत्वपूर्ण भूमिका अदा की, उनका कहना है कि, हर चिन्मा उपादान की पुनर्निर्माण ही नहीं करता अपितु यह उसकी अनुभूति के सन्दर्भ को भी प्रस्तुत करता है। इस तरह जो भी उपादान प्रस्तुत रहता है, उसका सम्बन्ध परिवेश से होता है। यह सम्बन्ध चिन्मा का प्रमुख उपकारक भी होता है। इस दृष्टि से स्पष्ट को सम्पूर्ण संसार का सच्चा ज्ञान माना जा सकता है। स्पष्ट की तरह चिन्मा को भी मानव के अन्तः प्रकाश का परिवर्णक माना जा सकता है। इस दृष्टि से कार्याचिन्मा मानव चिन्मा के साथ ही हर स्वीत वस्तु का परिवर्णक होता है। के० लैंग चिन्मा के सम्बन्ध में कहते हैं कि, "चिन्मा चिन्मय माध्यम द्वारा आध्यात्मिक अथवा भौतिक सत्यों तक पहुँचने का मार्ग है।" जार्ज० ए० रिचर्ड्स ने प्रिंसिपल्स ऑफ़ डिजिटल सिजन में अत्यन्त संक्षिप्त निष्कर्ष निकालते हुए कहा है कि, "चिन्मयों की चिन्मय विशेषताओं को सदा से बहुत अधिक महत्व दिया जाता रहा है। चिन्मा अपनी अस्पष्टता के कारण उत्तम प्रभावशाली नहीं होते जितने कि किसी मानसिक घटना से और विशेषतः संवेदन से जुड़े होने की प्रकृति के कारण। ये प्रभावशाली अभी होते हैं जब ये संवेदन के "चिन्मा" या "प्रतिज्ञा" होते हैं।"

1- आक्सफोर्ड इंग्लिश डिक्शनरी, वॉल्यूम- 1, पृ०- 953.

2- पोपटिक चिन्मा : सी० डी० लेविंस, पृ०- 22.

3- प्रिन्सिपल्स ऑफ़ जार्ज : गुमान के० लैंग

4- साहित्य विद्वान्त : रेने वेलेक एवं जस्टिन वारेन, पृ०- 224.



वस्तुतः बिम्ब का भाषा से अलग कोई महत्व सम्भव नहीं। लेकिन उसका सम्बन्ध भाषा के सर्वात्मक रूप से है। अतः काव्यभाषा में उसकी उपेक्षा सम्भव नहीं। कवि की सामान्य भाषा को अनुभव की भाषा बनाने की जिम्मेदारी के तहत बिम्ब मुख्य भूमिका निभाता है। बिम्ब की सगुची साथेकता ही यह है कि वह धोलवाल की भाषा को जो अति प्रयोग के कारण घिस-पिटा जाती है, इस प्रिती या रूढ़ दुर्ब भाषा को रत्नाकार बिम्बों के सहारे नये संविदना में स्थापित कर अपनी अनुभूति को पाठक की अनुभूति में स्थानांतरित कर देता है। बिम्ब मात्र विव्र नहीं है अपितु कवि की संविदनात्मक अनुभूति की पूँजी है। बिम्ब का महत्व एवं उसकी पूर्णता तभी है जब वह कवि के अनुभव को ग्राह्य करे और उसे सम्पूर्ण जटिलता एवं अन्तर्विरोधों के साथ पूरे अर्थ विस्तार को पाठक के सामने उजागर करे।

डॉ० नगेन्द्र कविता में बिम्ब के निर्माण में भावतत्त्व को प्रमुख मानते हैं। उनका कहना है कि बिम्ब के सृजन में यही मुख्य भूमिका अदा करता है। उनका कहना है कि, "काव्यबिम्ब शब्दार्थ के माध्यम से कल्पना द्वारा निर्मित एक ऐसी मानस छवि है जिसके मूल में भावों की प्रेरणा रहती है। काव्यबिम्ब का प्रेरक तत्त्व है भाव। भाव के संस्पर्श के बिना काव्यबिम्ब का अस्तित्व सम्भव नहीं। इसी को स्पष्ट करते हुए वे कहते हैं कि, "स्पर्श सम्बन्धी बिम्ब अन्द्रिय बोध का सबसे स्थूल स्तर है। इस बिम्ब में स्पर्शजन्य संविदनों के समन्वय से बिम्ब का निर्माण होता है। पेशल या कोमल, कर्षण, ऊँठोर आदि विशेषण इस प्रकार के स्पर्श बिम्बों के वाचक शब्द हैं, जिनके बिम्बात्मक रूप अतिप्रयोग के कारण जड़ बन गया।"<sup>2</sup> डॉ० नगेन्द्र बिम्ब को कविता का माध्यम मानते हैं। उनके इस विचार का अर्थन करते हुए डॉ० नामवर सिंह कहते हैं कि, "बिम्ब को कविता का माध्यम मानने वाले डॉ० नगेन्द्र नयी कविता के बिम्बों का स्वस्व नहीं समझते क्योंकि कलात्मक अनुभूति

---

1- काव्यबिम्ब : डॉ० नगेन्द्र, पृ०- 5-6.

2- वही, पृ०- १.



की वास्तव प्रक्रिया की विम्वरणी होती है, इस प्रकार विम्वर ज्ञातव्य अनुभूति का प्रमाण है, जेवत प्रभावी माध्यम नहीं।" वास्तुतः काव्यविम्वर वही गेठ माना जा सकता है जिसमें अभिव्यक्तिगत नवीनता भावसन्नता, भावोत्तेजन की क्षमता, उर्वरता, परिचितता और औचित्य जैसे गुणों का समावेश हो। इन गुणों के कारण ही सम्प्रेषण प्रभावी हो सकता है। लक्ष्मीकान्त वर्मा ने विम्वरों के निर्माण में दो तत्वों को महत्वपूर्ण माना है। उनका विचार है कि विम्वर कवि की अनुभूति एवं संवेदना को स्पष्ट करता है और पाठक के बीच में विम्वर ही अनुभूति एवं संवेदना की परवाना कराते हैं।

देवदारनाथ सिंह के विचार से विम्वर की व्यापक वर्गी नयी कविता के आगमन के पश्चात् आरम्भ हुई। तीसरा सप्ताह के एक कि कवि ने घोषित किया कि प्राचीन कि काव्य में जो स्थान वरिष्ठ का था वही आज काव्य में "बमेल" या विम्वर का हो गया है।

प्रो० रामस्वस्व चतुर्वेदी विम्वर की कविता का सबसे महत्वपूर्ण तत्व मानते हैं। उनका विचार है कि रचना में विविध अर्थ स्तरों को सक्रिय करने का एक दक्ष उपाय विम्वर प्रक्रिया है। उनका मानना है कि आधुनिक कविता में ही विम्वरों का सबसे उचित प्रयोग हुआ है। हालाँकि वह मध्यकालीन काव्य में ही व्यापक रूप से प्रयुक्त होना प्रारम्भ हुआ है। इसका कारण वे वर्तमान जीवन की जटिलताओं और धुंधली परिस्थितियों की काव्यभाषा के नये पहिचाने आयात के द्वारा सम्भव मानते हैं। वे विम्वर की कविता का केन्द्रीय तत्व स्वीकार करते हैं। उनका कहना है कि - "कविता की भाषा का केन्द्रीय तत्व भावविम्वरों अथवा विम्वरों का विधान है।" उनका आरोप है कि विम्वर का दृश्यमय उसका आरम्भिक स्तर है और सारे

1- कविता के नये प्रतिमान : डॉ० नामधर सिंह, पृ०- 22.

2- नये प्रतिमान पुराने निष्कर्ष : लक्ष्मीकान्त वर्मा, पृ०- 37.

3- भाषा और संवेदना : डॉ० रामस्वस्व चतुर्वेदी, पृ०- 24.



आलोचक बिम्ब के उन्मर्ष में इसी आलोचना पर चल देते हैं, जबकि बिम्ब के पाठकम से अर्थ विकास की सूक्ष्म एवं स्थायक प्रक्रिया को उन्होंने परिगणित नहीं किया, जबकि आधुनिक रचनाकार काव्य में शब्द का समुदाय अर्थ न लेकर उसे अर्थ विस्तार की सम्यक्ता उत्पन्न करते हुए उसकी किसी आंशिक जेकिलफ़ा आया की ओर संकेत करते हैं। डॉ० सियाराम तिवारी बिम्ब को कई परिभाषाओं के उन्मर्ष में रूढ़ते हुए कहते हैं कि सारी परिभाषाएँ उसे भाषासूत्रक पिंड करती हैं, साथ ही यह भाषा प्रयोग-विधि से अनेक प्रकार से सम्बन्ध स्थापित करती है। भाषा का निमित्त है साथ ही उससे शक्ति भी अर्जित करती है और भाषा स्वतः बिम्ब का समुदाय होती है। अतः काव्य में अलग से बिम्बों का खोज करना आवश्यक नहीं। बिम्ब भाषा एवं प्रभाव के बीच का सम्पर्क है, भाषा सामाजिक मन में पहले बिम्बों का उदय करती है और फिर प्रभाव का उन्मेष। इसी कारण से जीवता को बिम्बों की बार-बार आवश्यकता पड़ती है।

सामान्य रूप से हम बिम्ब का स्वल्प निर्धारित करते हुए यह कह सकते हैं कि काव्यभाषा में कवि की अनुभूति को पाठक तक सम्प्रेषित करने वाले अन्य सभी अवयवों 'रूपों' में बिम्ब विशिष्ट होता है। बिम्ब रचनाकार की अनुभूति के उन्मर्षों से परिचित कराते हैं। उत्कृष्ट बिम्ब रचनाकार की अनुभूति एवं उसके मौलिक ज्ञान के परिचायक होते हैं। बिम्ब निर्माण अधिकतर स्वतः प्रेरित होते हैं और अधिकतर पुनर्निर्माण के परिचायक होते हैं।

पाश्चात्य आलोचनाशास्त्र में मुख्यतः बिम्बों के वर्गीकरण के तीन आधार स्वीकार किए गए हैं -

- १। अभिव्यक्तापद्धति की दृष्टि से,
- २। स्वल्पगत विशेषताओं की दृष्टि से,
- ३। ऐन्द्रिय बोध की दृष्टि से ।



1- अभिव्यञ्जना पद्धति के आधार पर बिम्बों को दो भागों में विभाजित किया गया है -

॥क॥ लक्षित बिम्ब,

॥ख॥ उपलक्षित बिम्ब ।

2- व्यस्यगता विशेषताओं की दृष्टि से बिम्बों के निम्नलिखित वर्ग मिलते हैं -

॥क॥ संक्षिप्त और सांकेतिक बिम्ब तथा अनिवार्य और प्रस्तुत बिम्ब,

॥ख॥ सरल बिम्ब, जटिल बिम्ब, तात्कालिक बिम्ब, अवर्त बिम्ब, और उन सबके सहयोग से जने संयुक्त अवर्त बिम्ब और जटिल अवर्त बिम्ब आदि ।

॥ग॥ रचनाविधि के सहारे प्रतीकात्मक, स्वात्मक, अभिव्यञ्जनात्मक तथा प्राथमिक, माध्यमिक और व्युत्पन्न बिम्ब आदि।

डॉ० सी० डी० शिवित ने बिम्बों को दो भागों में विभाजित किया है-<sup>1</sup>

1- धेनुप्रथ बिम्ब,

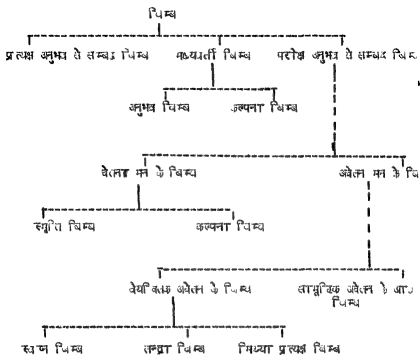
2- मानस बिम्ब ।

मनोवैज्ञानिक बिम्ब- प्रो० श्या में उस्तुगत स्व का सम्बन्ध मन तथा भाव स्व के साथ रखते हैं। डॉ० नेगेन्द्र सर्वप्रथम मनोवैज्ञानिक आधार को ग्रहण कर बिम्बों का विभाजन प्रस्तुत किया। उनके अनुसार यह वर्गीकरण दो प्रकार का होता है - प्रत्यक्ष अनुभव से सम्बद्ध बिम्ब ॥स्व, नाद, गन्ध, स्वाद, स्पर्श आदि॥ तथा परोक्ष अनुभव से सम्बद्ध बिम्ब जोर इसे तालिका द्वारा स्पष्ट किया है -

---

1- सी० डी० शिवित : पोयटिक इमेज, पृ०- 90°





स्पष्ट है कि डॉ० नरेन्द्र के उपर्युक्त वर्गीकरण में काव्य की दृष्टि से कम क्रोडोपेक्षात्मिक दृष्टिकोण का अधिक सहारा लिया गया है।

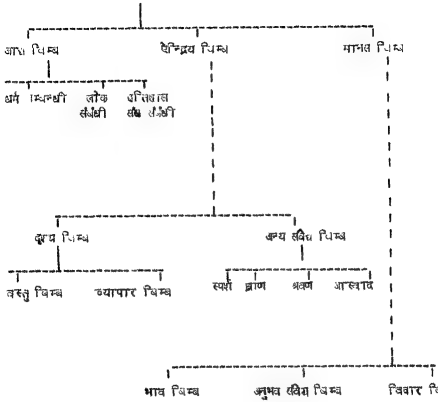
उपर्युक्त विभाजनो पर ध्यान से विचार किया जाय तो विषय को तीन भागों में बाँटा जा सकता है —

- १। पेंद्रिय विषय,
- २। मानस विषय,
- ३। ज्ञान विषय।

इनमें भेदोपभेद में इस प्रकार रखा जा सकता है -



चिन्म





"मिथ" यूनानी शब्द "माथ्योस" से निष्पन्न है। "माथ्योस" का अर्थ है "अत्यन्त आख्यायन" अर्थात् उसमें व्यक्त भावनाओं, विचारों एवं घटनाओं के सर्वोच्च सूत्र अत्यधिक उल्लेखपूर्ण और तर्कपूर्ण होते हैं। मिथक आदिम मनुष्यों की भाषा है। इसके माध्यम से वह जीवन और प्रकृति के रहस्यों के प्रति अपनी प्रति-क्रियाओं के अंतर्निहित गाथाओं के रूप में अभिव्यक्त करता था। वह आदिम यथार्थ के प्रति सामूहिक अवधारणा मन का सार संपूर्ण विस्मयपूर्ण सृजन है।" मिथ अन्य भाषाओं की तरह हिन्दी में भी प्रचलित है। इसके लिए हिन्दी में अन्य नाम भी जाय जैसे :- वन्दना, पुराण, धर्मगाथा और पुराणायन जैसे शब्दों का प्रयोग किया गया। ये सारे के सारे नाम एक विशेष मनः संरचना की ओर संकेत करते हैं जो निश्चित रूप से प्राचीन ऐतिहासिक सूत्र को लोगों की मनः संरचना के स्तर पर कहीं न कहीं अव्यक्त होते हैं। इसके लिए अब मिथक शब्द सर्वमान्य हो गया है। संस्कृत में मिथक शब्द के निकटवर्ती दो शब्द हैं - "मिथु या मिथः" जिसका अर्थ है परस्पर और मिथ्या जो असत्य का वाचक है। मिथक का सम्बन्ध "मिथु" से जोड़ने पर इसका अर्थ हो सकता है - सत्य और कल्पना का परस्पर अभिन्न सम्बन्ध अर्थात् ऐक्यत्व। मिथ्या से सम्बन्ध जोड़ने पर मिथक का अर्थ "असत्य कथा" बन सकता है।

उपर्युक्त सन्दर्भों से स्पष्ट है कि मिथक "अत्यन्त आख्यायन" है जहाँ भाव-नाओं, विचारों और घटनाओं के सम्बन्ध सूत्र अत्यन्त उल्लेखपूर्ण और तर्कपूर्ण होते हैं। निश्चित रूप से कविता में प्राचीन आख्यायन की परम्परा होती है, जो बहुत कुछ परम्परासूचक, आधारपरक है जो संस्कृति के रूप में पीढ़ी दर पीढ़ी आती है जहाँ मन के भावनाओं की प्रधानता होती है न कि तर्क की ओर। मिथक के द्वारा कवि उन्हीं कथा रूपों को ग्रहण कर मानव मन की आधुनिक भाव-नाओं को व्यक्त करने का प्रयास करता है।



"मिथ" शब्द का प्रयोग अरस्तू के पोयटिक्स (काव्यशास्त्र) में कथानक, कथापन्थ, गल्पकथा के रूप में हुआ है जिसका विलोम एवं पूरक शब्द है, "लोगस" (लॉजिक)। तार्किक संलाप या विवृति के विपरीत "मिथ" आख्यात्मक होता है। रेने वेलेक एवं ऑस्टिन का विचार है कि, "यह भावुकतापूर्ण अन्तःप्रज्ञा से संरक्षित होता है, इसके अन्तर्गम्य धर्म, लोकसाहित्य, मानवविज्ञान, समाजविज्ञान, मनो-विश्लेषण तथा ललित कलाएं सब आ जाते हैं। जिन शब्दों को इसका विपरीता-र्थक माना जाता है वे हैं इतिहास, विज्ञान, दर्शन फेलीगरी का सत्य।"

कुछ विद्वान् मिथक को मनोवैज्ञानिक अवचेतन मन की प्रतीकात्मक अभिव्यक्ति कहते हैं। फ्रायड का मानना है कि, "मनोशास्त्र का गुलाबदार दमित मोन भावनाएं होती हैं और यह मिथक भी आदिम मनुष्यों की दमित मोन भावना को विरेचित करने का प्रयास होता है जबकि "युग" मन के तीन स्तरों का उल्लेख करता है - चेतन, वैयक्तिक अवचेतन, और सामूहिक अवचेतन अत्यंत गम्भीर एवं व्यापक होता है। जिसे वह "डीप स्ट्रक्चर" भी कहता है। इसमें देश, काल, परिस्थिति और मानव के संस्कारिक समाहित होते हैं। उसे वह "थाइडमिन्स" भी कहता है। यही प्राकृतिक सामूहिक अवचेतन का "आर्चीमिन्स" मिथक कहलाता है।

समाजशास्त्री मिथक का मनोवैज्ञानिक अवधारणा से भिन्न एक पृथक् स्वयं प्रस्तुत करते हैं। फ्रांसीसी समाजशास्त्री "डर्कहोम" मिथक का सम्बन्ध प्रकृति से नहीं समाज से मानते हैं। उनका प्राकृतिक उद्देश्य समाज के शुभ उद्देश्यों को उद्धाटित करना है। मलिनोव्सकी का विचार है कि मिथक न तो विगत के प्रति वामतत्कारिक प्रतिक्रिया है न विगत का आलेख। उसका उद्देश्य केवल सामाजिक व्यवस्था का संरक्षण एवं संकलन है जिसके मूल में मानवतावादी



प्रधारणा आम होती है। इस दृष्टि से समाजशास्त्री सामाजिक मन की एक सम्पूर्ण अभिव्यक्ति को मिथक कहते हैं। जिसके मूल में मानव मूल्यों के उद्देश्य की जात निहित रहती है। वह पूरे समाज के चोखे एवं सामाजिक विकास दोनों में सहायक होती है। सक्षिप में मिथक प्राचीन संस्कृतियों का एक संक्षिप्त साहित्यिक रूप है।

भाषा के सन्दर्भ में मिथकीय समस्या जैविकी, चरडर, लैंगर आदि ने उठाया है। यिको इस सन्दर्भ में कहा है कि, "भाषा की उत्पत्ति साहित्यिक अभिव्यक्ति से हुई, मिथक भाषा विकास की एक मजिल है।" उद्भव के तार भाषा एवं मिथक का उद्गम एक ही स्वीकार करते हैं, जबकि मेक्समूलकर मिथक की उत्पत्ति भाषा से मानता है और मिथक को "भाषा का रोग" कहता है। डॉ० विमानों का मानना है कि भाषा एवं मिथक का विकास साथ-साथ हुआ। डॉ० शम्भुनाथ का कहना है कि, "आदिम समाज में भाषा और मिथक दो पृथक् तत्त्व नहीं थे क्योंकि उस समय सामाजिक वास्तविकता का रखरखाव समग्रतः मिथकीय था।"

मिथक की भाषा के लिए सर्जनात्मक उपयोगिता अन्तर्गते हुए आवायं छजारी प्रसाद द्विवेदी लिखते हैं कि, "मिथक तत्त्व मूलतः भाषा का पुरक है। सारी भाषा ही उसके पल पर खड़ी है। आदि मानव के दिम में रचित अनेक अनुभूतियों मिथक के रूप में प्रकट होने के लिए व्याकुल होती हैं, परन्तु भाषा के माध्यम से जब वह प्रकट होती है तो उसर से एकांगी लक्ष्मी तथा मिथ्या जान पड़ती है किन्तु गहराई से देखने पर वे मनुष्य के अन्तर्गत को अभिव्यक्ति करने का एकमात्र साधन है।----- प्रस्तुत को अस्तुत विधान के द्वारा उप-भोग्य बनाने की प्रक्रिया अस्तुतः मिथक तत्त्व द्वारा चालित होती है।"

1- उद्भूत द्विवेदी जयिता के बीज शब्द : डॉ० वल्लभ सिंह, पृ०- 73.

2- डॉ० शम्भुनाथ : मिथक और आधुनिक जिविता, पृ०- 10.

3- आलोचना ॥ लालित्य सर्जना और विवक्त जगभाषा : डॉ० छजारी प्रसाद



मिथकीय अवधारणाओं से जुड़े हुए पात्र, वस्तु, घटना भाव इत्यादि अपना प्रतीकार्थ तो रखते ही हैं। ये मानव जाति के विश्वास, अनीति के प्रति अनुराग, किसी व्यापक सत्य या आदर्श के प्रति आस्था आदि को भी व्यक्त करते हैं। अथर्व का मानना है कि, "प्रायः प्रतीक के मूल में मिथक हुआ करता है।" व्यक्तियों की अवधारणा ही किसी वस्तु, भाव, घटना या व्यक्ति के प्रतीकार्थ को निधोजित करती है, व्यक्तियों की इन अवधारणाओं का सम्बन्ध किसी विश्वास, आस्था एवं मनुष्य के अनीतानुरागी स्वप्न से होता है। ये दूसरे कोटि के मिथक हैं, ऐसे मिथकों से किसी अवृत्ति, आदर्श आदि को स्थापित किया जाता है।

मिथक, काव्य और काव्यमिथक - यानि सम्पूर्ण रचनाशीलता को व्यवस्थित और प्रेरित करने वाला यह अव्यक्त जातीय एवं मानवीय संस्कारों का अधिष्ठान है। इसके माध्यम से अनीति हममें जीवित रहा करता है। मिथक का संसार अव्यक्त का संस्कार है। यह रचनाकारों को मूल से जोड़ने का कार्य करता है। डॉ० जगदीश प्रसाद श्रीवास्तव का विचार है, "मिथकों में परिलक्षित होने वाली सापेक्षतावादी विचारधारा ॥सामिथिस्टिक थिंकिंग॥ जो आदिमानस की लक्ष विशेषता रही है। साहित्य में अक्षुण्ण मानवीयकरण- पद्धति की जन्मदात्री उभरती है।"<sup>2</sup>

मिथक के कल्पनात्मक एवं प्रतीकात्मक सन्दर्भ को ग्रहण कर तथा उसके उपजीव्य तत्त्वों को ध्यान में रखकर विद्वानों ने मिथकों के कई भेद किए हैं -

- 1- देश सम्बन्धी मिथक,
- 2- अंतरा सम्बन्धी मिथक,
- 3- कथा सम्बन्धी मिथक ,

1- अथर्व : भवन्ती, पृ०- 104.

2- डॉ० जगदीश प्रसाद श्रीवास्तव : मिथकीय कल्पना और आधुनिक काव्य, पृ०- 43, विश्वविद्यालय प्रकाशन, वाराणसी - 1935.



4- ऐतिहासिकता परिय प्रतीक मिथक,

5- आरणा- प्रतीक- उपकरणात्मक एवं अनुर्धग प्रतीक मिथक ।

प्रस्तुत: मिथक मानव की स्वप्नलक्ष कल्पनात्मक विम्यावस्थियों का अभिव्यक्ति रूप है। इसमें कवि ऐतिहासिक, पौराणिक सन्दर्भों को ग्रहण कर अपनी भावनाओं को व्यक्त रूप देता है। इसके मन्त्र का कारण यह है कि मिथक अधिकतर ऐतिहासिक एवं धार्मिक सन्दर्भों को ग्रहण कर आधुनिक सम-स्याओं एवं वैयक्तिकताओं को भी रेखांकित करते हैं। साथ ही मिथकीय समीक्षा में मूल-वैयक्तिकता के लिए काफी गुंथावस्था रहती है। परिणामतः इसका अभिन्न आलोचक एक ही रचना में मिथकों के अलग- अलग सन्दर्भों को ग्रहण करते हैं, परिणामतः इसका स्वरूप कुछ आनुमानिक एवं अस्पष्ट हो जाता है।

### 5- फन्टासी

"फैथरी" मनोविज्ञान का शब्द है, इसका सम्बन्ध स्वप्न एवं अव्यक्त मन में छिटा होने वाली छटनाओं की विघटित एवं बेतरतीब विम्यावस्थियों से है। साहित्य या काव्य में यह एक तकनीक के रूप में प्रयुक्त की जाती है। इसमें भी चित्रों, प्रतीकों, मिथकों आदि को अतर्कानुमोदित पद्धति पर उप-स्थित किया जाता है। फन्टासी में तर्क का आश्रय न ग्रहण करके चित्रों एवं प्रतीकों को अन्तर्गत एवं गूँथगूँथ ढंग से बेतरतीब ही प्रयुक्त करते हैं। इनमें अधिकतर प्रस्तुत एवं अस्तुत तत्त्व अमरी तौर से सम्बद्ध ही प्रतीत होते हैं, वन्हीं सब विघटिताओं के कारण फन्टासी की सीमाएँ निश्चित करने के लिए कोई व्यवस्थित एवं सर्वसामान्य तथा स्वीकृत असौदी नहीं। अधिकतर विद्वान् इस बात पर सहमत प्रतीत होते हैं कि किसी वस्तु विषय का गल्पात्मक रूप फन्टासी की श्रेणी में जा सकता है, यदि वह कवि विशेष को वनतुल्य एवं आधु-नाद करने के निमित्त ही निर्मित हुई है।



जिस जिल्ली भी अस्तित्व में पैटली के प्रयोग में अधिकता हो तो टेम्प-  
 पर और स्ट्रक्चर का समान अधिक समान हो जाता है। क्योंकि यहाँ उसके  
 टेम्परेचर में काफी भिन्नता होती है। एक टेम्परेचर दूसरे टेम्परेचर का परिपरीता-  
 केस या प्रसंगमत्यात्मक कुछ भी हो सकता है। क्योंकि पैटली केवल गामाकि  
 शक्ति नहीं है, उसकी बिम्बात्मक और निम्न अर्थवत्ता उसके प्रिजेंट एंड  
 प्रिजेंट पदों में निहित होती है। आचार्य रामचन्द्र शुक्ल पैटली को स्वप्ना-  
 भास कल्पना कहते हैं कि - "उसके द्वारा प्रथावाद के द्वारा हिन्दी के  
 काव्य- क्षेत्र में दो बातों का समावेश बड़ी प्रयुक्तता के साथ हो से ज्यादा भी  
 हो सकते हैं, हुआ है। स्वप्नाभास कल्पना का और सांकेतिक प्रतीक का ।"  
 अर्थात् काव्य विद्वानों के अनुशासन से सर्वथा मुक्त स्वप्निल स्मृतियों के सहारे  
 रचनात्मक कल्पनाशक्ति के आधार पर मनोमुक्त शब्दविवरण का प्रयोग किया  
 जाता है।

पेरिक क्लिफ के मतानुसार आन्तरिक अनुभवों के अन्तर्गत क्या-  
 निर्मितियों योजना निर्माण, अतीतानुविन्दन, बीती हुई घटनाओं का क्लि-  
 ष्ट, आगामी स्थितियों की पूर्वकल्पना स्वप्नानुभव जादि इसके घटक हो सकते  
 हैं। यह जानने का दावा कुछ भी नहीं करता कि किसी फंटासी का निर्मित  
 रूप से कहीं अस्त होता है। फ्रांसीसी मनोविज्ञान ने पैटली के अध्ययन को नहीं  
 किया दी। जहाँ वे स्वप्नगत पैटली को जीवनगत अनुभवों का विवर्तित स्पाइन  
 मानते हैं और इनका अध्ययन का की अल गदराइयों को छोड़ निकालने का  
 प्रयास है। इंग्लिश केड इंग्लिश में पैटली की परिभाषा देते हुए कहा गया है  
 कि, "किसी जटिल वस्तु या संघटना की बिम्बस्थात्मक ठोस प्रतीक कल्पना,  
 जाये स्वयं उन प्रतीकों और बिम्बों का अस्तित्व हो या न हो फंटासी है

1- आचार्य रामचन्द्र शुक्ल : सूरदास : नागरी प्रचारिणी सभा, काशी,  
 सं०- 2030.

2- स्ट्रक्चर केड फंक्शन ऑफ पैटली, 1971, पृ०- 7.



जैसे कि दिवा स्वप्न ।" फण्टासी की प्रकृति जानतौर से नियन्त्रित होती है कुछ जादुई परिस्थितियों को छोड़कर ।

मुक्तिबोध, कामायनी एक पुनर्विवार है में फण्टासी को विशेषित करने का प्रयास किया है जहाँ वे फण्टासी के निष्पन्न में अवस्था तत्त्व पर अधिक बल दिया है, वे उसके भीतर जीवन तथ्यों की उपस्थिति अग्रय मानते हैं। फण्टासी की रचना प्रक्रिया में अवस्था की प्रवेष्टता को नकारा नहीं जा सकता और जहाँ तक मुक्तिबोध की कविताओं का प्रश्न है फैंटसी उसका मूल तत्त्व है, उन्होंने उसी के द्वारा अर्थ एवं सम्दर्भ को उभारा है। वे फैंटसी के सम्दर्भ में कहते हैं कि, "फैंटसी में मन की निम्न वस्तुओं का, अनुभूत जीवन तत्त्वों का, दृष्टित विचारों और दृष्टित जीवन स्थितियों का प्रक्षेप होता है। यहाँ कल्पना का मूल कार्य मन के निम्न तत्त्वों को प्रोद्भावित करते हुए विभिन्न रंगों में उन्होंने अपने समस्त सौन्दर्य के साथ उद्घाटित करना चाहता है। ----- फण्टासी के प्रयोग से "जीवन - गान" को कल्पना के रंगों में प्रस्तुत किया जा सकता है और "वास्तविकता के प्रदीर्घ विवर्ण" से बचा जा सकता है।" समसामयिक परिवेश एवं सम्दर्भों के अतिरिक्त इतिहास, पुराण की छटनाओं को भी फण्टासी के कथावस्तु के रूप में ग्रहण किया जाता है। फण्टासी का संसार मनोरचना का संसार है। मन की ही तरह फण्टासी की रचनाशीलता जटिल औतुष्यपूर्ण और जादुई दुहा करती है।

1- डॉ० जगदीश प्रसाद त्रिवास्तव : मिथकीय कल्पना और आधुनिक काव्य, पृष्ठ - 414.

2- मुक्तिबोध : कामायनी : एक पुनर्विवार, पृ०- 14.



1- लय

॥३॥ उन्दविधान और लय :-

उन्द कविता का परम्परागत तथा अतिरिक्त अंशभार मात्र न होकर कविता के निर्माण में सहायक उसकी तरक्की का महत्त्वपूर्ण अंग है। उन्द काव्य सम्प्रेषण का अनिवार्य माध्यम है। लीएण्ट ने उन्द को काव्य- सम्प्रेषण का अनिवार्य माध्यम न मानने वालों की धारणा को "गयात्मक भ्रान्ति" घोषित करते हुए कहा कि कविता के लिए उन्द इसलिए अनिवार्य है कि काव्यात्मकता की पूर्णता उसकी माँग करती है। इसी सन्दर्भ में यह भी स्पष्ट है कि लय उन्द की आत्मा है अर्थात् लयात्मकता उन्द की अनिवार्य शक्ति है। कविता की प्रकृति एवं कवि की स्तिदना ही उन्द की लयात्मकता का निर्धारण करती है। लय के अभाव में उन्द की परिष्करण सम्भव नहीं। लय के सम्बन्ध में इनसाइक्लोपीडिया ब्रिटैनिका में उद्धृत है कि - "लय से अभिप्राय विविध कालावधियों के मध्य आविर्भूत होने वाली वस्तुओं की गति एवं गति विणयक ऐसे समानुपात कहे हैं जो इन्द्रियबोध्य हैं।" अतः लय का उन्द में मुख्य उद्देश्य उसे इन्द्रियबोध्य के योग्य बनाना है, जिससे पाठक कवि की भावनाओं एवं अनुभूतियों को सहजतापूर्वक ग्रहण कर सके। अरस्तू ने काव्य की दो मूल प्रेरणाएँ मानी हैं -

1- अनुकरण की प्रवृत्ति,

2- संगीतात्मक लय ।

उनके अनुसार उन्द स्पष्टतः लय का ही रूप विधायक अंग है। लय अपने आप में एक इन्द्रिय स्विद्य किन्तु अवूर्त तत्त्व है जो शब्दबद्ध होकर उन्द का रूप

---

1- इनसाइक्लोपीडिया ब्रिटैनिका - 23, पृ- 96.



आरण कर लेता है। इस सम्बन्ध में यह स्पष्ट है कि जिविता में लय उन्द का अनुगामी नहीं प्रत्युत उन्द ही लय का आधार लेकर उड़ा होता है। उन्द लय जो काट-छाँट कर एक नियम के अन्तर्गत जाता है, अतः एक दृष्टि से कन्द-त्मकता जिविता को उसके स्वच्छन्द लय से हटाती ही है। पाश्चात्य विद्वान् घडवर्ध शर्मा का मानना है कि प्रत्येक शब्द एवं प्रत्येक अक्षर की अपनी रक्षित-शक्ति एवं लय होती है। उनका कहना है कि- "प्रत्येक शब्द में भाषा या वाक्य के रूप में ध्वनियों का अनुक्रम ही अक्षित होता है। किसी शब्द या शब्दांश या शब्दसमूह में प्राप्त होने वाली ध्वनियों का अनुक्रम ही सामान्य रूप से भाषाओं का साक्षित तत्त्व है।"

काव्य की यथार्थ गति और उसके ध्वन के लिए उन्द ज्ञान की आवश्यकता होती है। उन्द निर्माण की प्रक्रिया में सामान्यतः दो प्रकार की समस्याएँ कवि के सामने आती हैं - प्रथम, काव्य की रचना- प्रक्रिया और उन्द निष्पन्न तथा दूसरा काव्य का सख स्वभाव । ये दोनों तत्त्व उन्दों के निर्माण के गहरे स्तर तक प्रभावित करते हैं । उन्द के स्वस्व निर्धारण का प्रयास हिन्दी शब्दकोश में इस प्रकार किया गया है - "अक्षर, अक्षरों की संख्या एवं क्रम, मात्रा, मात्रा-गणना तथा यति- गति आदि से सम्बन्धित विशिष्ट नियमों से नियोजित पद्य रचना उन्द कहलाती है। "उन्द" शब्द का सर्वप्रथम उल्लेख "ऋग्वेद" में मिलता है। इसकी व्युत्पत्ति उद् धातु से मानी गयी है, जिसका अर्थ आवृत्त करने या रक्षित करने के साथ- साथ प्रसन्न करना भी होता है। प्रसन्न करने के ही अर्थ में "निर्वृत्" में "उद्" धातु भी मिलती है। कुछ विद्वानों का मत है कि इसी से उन्द धातु को सम्बद्ध मानना अधिक युक्तिमत्त है ।

उन्द का मनोवैज्ञानिक विश्लेषण प्रस्तुत करते हुए कॉलरिज मधोदय उन्द की उत्पत्ति के सम्बन्ध में कहते हैं, "उन्द का मूल द्रोत मन की उन्नत अस्तित्व



अवस्था में निहित है जो भावों के आवेश को नियंत्रित करने के लिए कवि के मन में लक्ष्य रूप से उत्पन्न प्रयास का परिणाम होती है।<sup>1</sup> उन्द का मुख्य कार्य लक्ष्य को स्पष्ट देना नहीं है अपितु जब साधारण धोलवाल में प्रयुक्त ग. को नियमित करता है अर्थात् साधारण ग. को जब हम कविता के रूप में रखते हैं तो लय का सहारा लेते हैं। आर्थो एं रिक्वैस का मत है कि, "उन्द कवि और पाठक दोनों को सम्भावित लयों के अनिश्चित एवं विस्तृत संसार में एक सुदृढ़ आधार तथा अभिविन्यास का एक निश्चित बिन्दु देता है।"<sup>2</sup> इस प्रकार रिक्वैस लय को उन्द का विशिष्टटीकरण मानते हैं, जहाँ भाषा को प्राकृतिक लयों के बीच उन्द एक लय योजना है जो कविता के उन्द को निश्चित ले जाती है। पाश्चात्य विचारक रैसम कविता को अभिप्रेत अर्थ और अभिप्रेत उन्द के अनुकूल-तम रूपों के मध्य समझोते की परिणाम मानते हैं। उन्द किसी ऐसी वस्तु की ओर संकेत करता है जिसका सम्बन्ध किसी शब्द, किसी पंक्ति या पंक्ति की ध्वनि से होता है।<sup>3</sup>

जिवर सुमिश्रानन्दन पंत परलख की भूमिका में उन्द के सम्बन्ध में कहते हैं कि - "उन्द हमारे प्राणों का संगीत है, उन्द इत्येन, कविता का स्वभाव ही उन्द में लयमान होना है।<sup>4</sup> आचार्य छजारी प्रसाद द्विवेदी भाषा के प्रवाह धर्म को उन्द मानते हैं और व्यापक परिप्रेक्ष्य में श्रुति ग. में भी किसी न किसी प्रकार का प्रवाह रहता है अतः वहाँ भी उन्द रहता है जबकि नगेन्द्र उन्द को "श्रुत बिम्बविधान" के रूप में देखते हैं तो भी वे उसके व्यापक अर्थ की ओर संकेत करते हैं। वे श्रुत बिम्बविधान का नाम रूढ़ शब्दावली में उन्द<sup>5</sup> मानते हैं।

- 1- कर्षवर्ध और कोलरिज : समीक्षा सिद्धान्त : डॉ० विष्णुमादित्य राय, पृ०- 59- 60.
- 2- प्रेक्विटल क्रिटिसिज्म : आर्थो एं रिक्वैस, पृ०- 231.
- 3- जान क्रो रैसम : द न्यू क्रिटिसिज्म, पृ०- 229.
- 4- सुमिश्रानन्दन पंत : परलख की भूमिका, पृ०- 21.
- 5- जालोचक की अवस्था : आचार्य छजारी प्रसाद द्विवेदी, पृ०-14.



ओष्य उन्द जो काव्यभाषा का प्रमुख तत्त्व स्वीकार करते हैं लेकिन वे उन्द की प्राचीन सूचक मात्रिक परिपाटी को नहीं स्वीकार करते हैं। सामान्यतः ओष्यों की संख्या, मात्रा अथवा वर्णगणना एवं यति- गति आदि से सम्बन्धित विशिष्ट नियमों से नियोजित पद्य रचना उन्द कहलाती है किन्तु ओष्य का मानना है कि, "उन्द का अर्थ केवल तुक या बंधी हुई समान स्वर मात्रा या वर्ण संख्या नहीं है ----- उन्द योजना का ही नाम है। जहाँ भाषा की गति नियंत्रित है वहाँ उन्द है।"

लय जो आज के कवि न केवल स्वीकार करते हैं प्रत्युत उसे काव्य का एक महत्वपूर्ण गुण भी मानते हैं। लय उत्पन्न करने में सर्वाधिक सहायता स्वरों से मिलती है, नये कवियों ने स्वरबोध को साधने की चेष्टा की है। स्वयं ओष्य ने स्वर योजना को उन्द का एक आवश्यक गुण माना है, ओष्य ने कविता में अनुभूति के साथ भाषा एवं लय की संगति रखने का प्रयास किया है जो कवि-ताएं गद्यात्मक हैं वहाँ भी स्वर ध्वनियों से आन्तरिक लय उत्पन्न कर लिया गया है। लय उत्पन्न करने के साधनों में नादात्मक, अनुरणात्मक एवं स्फोट-त्मक शब्दों का सघट्टा लेने के साथ-साथ कवि ने जाकु की भी मदद ली है।

वस्तुतः आधुनिक उन्दों में लय की बढ़ती महत्ता ने पुराने सृष्टि विधान को खण्डित किया है लेकिन इसका यह तात्पर्य नहीं है कि आधुनिक कवियों ने लय के प्रति बढ़ते मोह में पड़कर पुराने उन्दों को एकदम तिरस्कृत कर दिया है वे अपनी भाषिक क्षमता के अनुसार आज भी अपनी कविता की सम्प्रेषणीता में विस्तार लाने के लिए विभिन्न स्पर्षों एवं स्तरों पर उसका उपयोग कर रहे हैं।

1- जोगिलखी : ओष्य, पृ०- 190.

2- भवन्ती : ओष्य, पृ०- 27.



१४ : अर्थ लय :-

नयी कविता की उद्भावना के साथ उसके प्रवर्तकों ने कविता में अर्थ लय की बात की है। डॉ० जगदीश गुप्त पद्म को कविता की सबसे बड़ी ओर पुरानी रुढ़ि मानते हैं। उनके मत से छिन्दी साहित्य में इसलिए बाधाकार म। गया है कि नयी या प्रगतिवादी कविता इस रुढ़ि को भंग कर आगे बढ़ गयी है। वे कविता के लिए लय को अनिवार्य तो मानते हैं पर उनका यह भी कहना है कि, "लय शब्द की ही नहीं अर्थ की भी होती है।" इस प्रकार वे नयी शारीक्षा के अन्तर्गत अर्थ की लय विषयक मान्यता का प्रतिपादन करने का उपक्रम करते दीखते हैं किन्तु वे अर्थ की लय धारणा के प्रतिपादन के लिए जिन मथानुभावों को उद्धृत करते हैं वे सभी निरापद रूप से अर्थ की लय की ओर संकेत न करे काव्य पर केवल अर्थ की महत्ता पर ही प्रकाश डालते हैं। डॉ० जगदीश गुप्त आर्च० ए० रिचर्ड्स के विचारों में, "अर्थ की लय" का सम्यक् आधार ढूँढ़ने की पैठटा करते हैं। आर्च० ए० रिचर्ड्स का कथन है कि, "काव्य में लय केवल शब्द तक सीमित नहीं है। पढ़ने वाले पर उसका प्रभाव अर्थ के साथ संयुक्त होकर पड़ता है, अतः बिना अर्थ का विचार किए अच्छी- बुरी लय का अन्तर कविता में नहीं किया जा सकता।" रिचर्ड्स का आग्रह शब्द और अर्थ की सम्बन्धता और लज्जन्म्य लय की प्रभविष्णुता पर है। उनका यह मत कदापि नहीं है कि, "अर्थ की लय" जैसे कोई सत्ता है। उनका अभिप्राय केवल यह है कि शब्द और लय के संयोजन- मात्र से काव्य की सृष्टि नहीं होती, अपितु काव्य की पूरी अभिधा अर्थ के सम्यक् समावेश पर ही दी जा सकती है। रिचर्ड्स आगे लिखते हैं कि, "शब्द की लय विचार करने पर अन्ततः अर्थ और भाव की समष्टि में ही पह-<sup>3</sup>चानी जाती है जिसमें हमारी मानसिक चेतना की लय समाहित हो रहती है।"

1- नयी कविता : अंक - 2, सम्पादक जगदीश गुप्त

2- प्रैक्टिकल क्रिटिसिज्म : आर्च० ए० रिचर्ड्स, पृ०- 227.

3- प्रैक्टिकल क्रिटिसिज्म : आर्च० ए० रिचर्ड्स, पृ०- 229.



साथ ही वे थलियट तथा चर्चर्ट रीड का उदाहरण अपने मत जो फुट करने के लिए देते हैं। डॉ० जगदीश गुप्त आर्च० ए० रिचर्ड्स के मत का सहारा अपने मत प्रतिपादन के लिए करते हैं। डॉ० जगदीश गुप्त कहते हैं कि, "कुलाक्षितियों में अपने विशेष संस्पर्श से भावना को उद्दीप्त करने की क्षमता रहती है। सुप्त अध्ययन के द्वारा लय तत्त्व का जीवन से बहुत धनिष्ठ सम्बन्ध प्रमाणित होता है। उसकी व्यापित क्षेत्रों के क्षेत्र में बहुत गहरी है। हृदय गति, श्वास-प्रश्वास वृत्त-वक्र आदि का अनुभव तो क्रमिक रूप में तो होता ही है, जीवविज्ञान में जैविक शक्ति के साधारण क्रियाकलाप में भी पैटर्न की स्थिति परिलक्षित होती है। मानव मस्तिष्क की प्रक्रिया भी लययुक्त सिद्ध हुई है।" स्पष्ट है कि वे इसमें भी लय की महत्ता प्रतिपादित कर उसकी सार्व-भौगोलिकता की ओर रूढ़ कर रहे हैं। उनका मानना है कि कविता में लय की आध्यात्मिक संगति बसलिय होती है क्योंकि कविता मानव हृदय की गहराई और भावस्वियों की विशिष्ट क्षणों में आन्तरिक क्रम रूप से परिलक्षित गति का प्रतिफल है। इस प्रकार वे निष्कर्ष निकालते हुए कहते हैं कि, "उपर्युक्त मान्यता से से लड़ी होने पर गहराई से युक्त गतिशीलता का स्वल्प उस शब्दार्थ में अवश्य ही लक्षित होना वांछित जो उसका अनिवार्य धारक है।" लेकिन केवल अर्थ ही "गहराई से युक्त गतिशीलता का धारक नहीं होता अपितु उसे प्रकट करने के लिए उचित एवं सार्थक शब्दों की भी आवश्यकता पड़ती है। बिना शब्द के जैसे अर्थ एवं उसके सक्तों की उद्भावना नहीं होती उसी प्रकार उसमें प्रवाह की गतिशीलता भी नहीं आती। डॉ० परमानन्द श्रीवास्तव इस बात से सहमत हैं कि, "भाषा की प्रकृति लयवती है। प्रत्येक उच्चरित शब्द वायु में विशेष कम्पन उत्पन्न करता है और इसी कम्पन की लहर से हमारे श्रवणेंद्रिय का स्पर्श होता

---

1- नयी कविता, अंक - 3 : डॉ० जगदीश गुप्त, पृ०- 7

2- वही, पृ०- 7.



है । ---- उच्चारण वारता में शब्द एवं अर्थ को तय संगन्धित करने का साधन है । ---- भाषा की जड़ना व्यञ्जना आदि शक्तियों शब्द ध्वनि के उत्सार-वदाय में ही व्यक्त होती हैं।"

अर्थ की लयात्मकता का यह तात्पर्य नहीं कि आधुनिक कवियों के लय के प्रति बढ़ते मोह ने पुराने छन्दों को एकदम तैरस्कृत कर दिया हो। आधुनिक कवियों में जो भी अच्छे एवं सामर्थ्य कवि हुए उन्होंने अपनी कविताओं में पुराने छन्दों का परिष्कार करते हुए उसे नया रूप देने की कोशिश की है। आज की कविताओं में पुराने छन्दशास्त्र के चरते, त्रिवस्त, वीर, हरिगीतिज्ञ, रीता, माहिनि आदि छन्द ही प्रयुक्त हुए हैं। छन्दशास्त्र के पुराने नियमों के नष्ट हो जाने के कारण आज कविता में इनका प्रयोग कवि की सामर्थ्य एवं उसी भाविक क्षमता पर निर्भर करता है।

स्पष्ट है कि आज के कवि छन्द के नियमों में कविता को नहीं ढालते बल्कि छन्द को साधने का प्रयास करते हैं जोर उसी के अनुस्यू अर्थात् उस सिद्ध छन्द ही लय के अनुस्यू ही कविता की लयात्मकता को ले जाते हैं। छन्दों के नियमों में कविता करना तथा छन्द को साधने में ठीक वही अन्तर है जो मन्त्र पाठक और मन्त्रद्रष्टा में। आज छन्द के प्राचीन परम्परागत नियमों के अन्धन में कविता का निर्वाह नहीं होता है। अथ केवल छन्द की प्रकृति एवं लय को ही कविता में अपने साथ रखता है।

1- अथ किं और काव्यभाषा : डॉ० परमानन्द ग्रीवास्त्व, पृ०- 80.



यह शब्दशक्ति शब्द के मुख्यार्थ तथा लक्ष्यार्थ को पीछे छोड़कर उसके मूल में छिपे हुए अक्षिप्त अर्थ को प्रोत्तित करता है। शब्दशक्तियों तीन प्रकार की होती हैं - अभिधायकशक्ति, लक्षणाशब्दशक्ति तथा व्यंजनाशब्दशक्ति। व्यंजना को परिभाषित करते हुए आचार्य मम्मट का कथना है कि -

यस्य प्रतीतिमाधातुं लक्षणाधमूपास्यते  
फेलाब्देकगम्येऽन व्यंजनान्नापराङ्मिया ॥

नाभिधायकमया भावात् हेत्वभावान्न लक्षणा<sup>1</sup> । १

अर्थात् इसकी प्रतीति करने के लिए लाक्षणिक शब्द का आश्रय लिया जाता है। शब्द से केवल गम्य १ आप्य १ उस १फल१ के विषय में व्यंजना के अतिरिक्त शब्द का कोई व्यापार नहीं हो सकता। अस्तित्व न होने से वह अभिधा भी नहीं है और मुख्यार्थ आधातु हेतुत्व के अभाव में वह लक्षणा भी नहीं है, इस प्रकार इन दोनों से भिन्न व्यंजना नामक व्यापार है। तादित्य दर्पणकार पण्डितराज विश्वनाथ के अनुसार -

विरतस्वाभिधयाप्राप्तु ययार्थो लक्ष्यते परः ।

सा वृत्ति व्यंजना नाग शब्दस्यार्थादिः स्व व<sup>2</sup> ॥

अभिधा तथा लक्षणा अपने अर्थ का बोध कराकर जब विरत हो जाती हैं तब जिस शब्दशक्ति द्वारा व्यंग्यार्थ ज्ञात होता है। उसे व्यंजना व्यापार कहते हैं। व्यंजना शब्द पर ही नहीं तरन अर्थ पर भी आधारित रहती है अर्थात् वाच्यार्थ, लक्ष्यार्थ और व्यंग्यार्थ भी व्यंजना कराया करते हैं, वे भी व्यंजक बन जाते हैं।

व्यंजना व्यापार के दो भेद होते हैं -

१।१ शाब्दी व्यंजना, १२१ आर्थी व्यंजना ।

1- आत्मकाश : आचार्य मम्मट, 2/ 12

2- तादित्यदर्पण : आचार्य विश्वनाथ, पृ०- 39.



शाब्दी व्यंजना के दो भेद किए जाते हैं -

॥७॥ अभिधातृता- शाब्दी व्यंजना :-

जहाँ रत्नेश के माध्यम से प्राकरणिक एवं अष्टाकरणिक अर्थ की प्रतीति बिना मुख्यार्थ बाधा के कराई जाए। यहाँ अभिधा-  
तृता शाब्दी व्यंजना होती है।

अनेकार्थस्य शब्दस्य वाचकत्वे नियन्त्रिते ।

संयोगादेरवाच्यार्थं धीदू व्याधुतिरनेनम् ॥

अर्थात् संयोग आदि के द्वारा अनेकार्थ शब्दों के वक्तृ वाचकत्व के किसी एक अर्थ में नियन्त्रित हो जाने पर उससे भिन्न अवाच्य अर्थ की प्रतीति प्रतीति कराने वाला शब्द का व्यापार अभिधातृता व्यंजना है।

॥८॥ लक्षणातृता- शाब्दी व्यंजना :-

इसको परिभाषित करते हुए आचार्य मम्मट का उक्त है कि -

यस्य प्रतीतिमाधातुं लक्षणात्तमुपास्यते ।

फले शब्देक गम्येक व्यंजनान्नापरा प्रिया ॥

अर्थात् जिस प्रयोजन की प्रतीति कराने के लिए लाक्षणिक शब्द का आशय रिया जाता है, केवल शब्द से गम्य उस फलज्ञान के विषय में व्यंजना के अति-  
रिपत और कोई व्यापार नहीं हो सकता। अर्थात् लक्षणा में शब्द का मुख्यार्थ  
बाधित रहता है। यह अर्थ बाधा किसी विशेष प्रयोजन की सिद्धि के लिए एकता  
द्वारा जानबूझ कर उपस्थित की जाती है।

2- आधी व्यंजना -

आधी- व्यंजना की तीन भागों में विभक्त किया जाता है-

॥९॥ आच्य सम्भवा आधी व्यंजना :-

सामान्य अभिधेयार्थ के पश्चात् भी जब वाक्य विशेष में निर्दिष्ट अर्थ स्पष्ट होकर प्रतीत नहीं होता तो जिस शक्ति का

1- काव्यप्रकाश : आचार्य मम्मट, 2.19

2- यही, 2. 14.



उपयोग करके तथा वाक्य में निर्दिष्ट किसी पद के आधार पर वक्ता, सम्बोध्य आदि को माध्यम बनाकर अर्थ की प्रतीति कराई जाती है।

॥५॥ लक्ष्यसम्भवा आर्थी व्यंजना :-

मुख्यार्थ की बाधा के पश्चात् भी जब अर्थ में स्पष्टता नहीं रही तब जहाँ वस्तु बोधव्य, काकु आदि को आधार बनाकर जिस अन्य अर्थ की प्रतीति कराई जाए, उसे लक्ष्यसम्भवा आर्थी व्यंजना कहते हैं।

॥६॥ व्यंग्य सम्भवा आर्थी व्यंजना :-

व्यंग्यार्थ की प्रतीति जहाँ अपने में निहित अर्थ को स्पष्ट करने में असमर्थ हो, वहाँ उसी को आधार बनाकर वक्ता, बोधव्य, काकु आदि के माध्यम से निहित व्यंग्यार्थ को स्पष्ट किया जाए, वहाँ व्यंग्यसम्भवा आर्थी व्यंजना होती है।

### 3- विरोधाभास

आधुनिक आलोचना में विरोधाभास विसंगति एवं विरोध का अर्थ समाहित करके प्रयुक्त हुआ है। डॉ० बन्धन सिंह के अनुसार नयी आलोचना में जिसे पैरा-डाक्स कहते हैं और जिसका अनुवाद विसंगति किया जाता है वह एक तरह से संस्कृत का "विरोधाभास" जल्लकार ही है - "अविरोधेऽपि विरुद्धत्वेन यद्वः" अर्थात् जहाँ विरोध न होने पर भी विरोध की प्रतीति हो अतः इसमें असंगति एवं विरोध को अन्तर्भुक्त किया जा सकता है।" आधुनिक आलोचना में इससे अर्थ को विस्तार दे दिया गया है। जल्लकार से बाहर निकालकर यह विचलन के सम्पूर्ण क्षेत्र को अपने में समेट लेता है। दूसरे शब्दों में इसे वक्रोक्ति कहा जा सकता है।

---

1- आधुनिक हिन्दी आलोचना के बीज शब्द : डॉ० बन्धन सिंह, पृ०-१२-१३.



आधुनिक हिन्दी जातोना के जीज शब्द में डॉ० अब्दुल सिद्दी ने बड़े स्पष्ट करते हुए करते हैं कि, "आज के जटिल जीवन कोश जो अभिव्यक्ति करने की एक साका साहित्यिक प्रविधि है। ठरस्य, प्रिभोद, कटुति, धास्थ जाद को इसमें सवाहित तो किया जा सता है पर लिखना इससे अधिक बधापक व पर गम्भीर है। इसमें शब्दों का ओकुपरररर ऐसा संयोजन होता है जिसमें शब्द एवं सन्दर्भ में दूरी दिखार्ई पड़ने लगती है । यह लिखपरर भी होता है और गम्भीर भी । कनी नान्त वर्गी के अनुसार इसमें शब्दों, चिम्बों और उनके साथ स्थितियों के चयन और संयोजन में, "शराररपूर्ण सध- संयोजन" होना चाहिये। वे पुनः लिखते हैं कि जब शब्दों के प्रति पूजा का भाव हो, चिम्बों के प्रति मोह हो, स्थितियों को जानने के प्रति तथ्य दृष्टि न हो और अर्थों के प्रारंभ बधावोध हो तो इससे उबरने के लिए कुछ शरारतें करनी चाहिये और नैज्जी सन्दर्भ से शब्दों की दूरी समाप्त हो जायेगी। ऐसी स्थिति में काव्य की संरचना में बलनपन आ जाएगा जो मुख्य का भी बलनपन है।

---

1- आधुनिक हिन्दी जातोना के जीज शब्द : डॉ० अब्दुल सिद्दी, पृ०- 32.



## द्वितीय अध्याय

=====

काव्यभाषा रचना तथा आधुनिक हिन्दी कविता : ऐतिहासिक

=====

## परिप्रेक्ष्य

=====



भारतेन्दु युग छड़ी बोली काव्यभाषा के प्रयोग का युग है। भारतेन्दु युगीन साहित्यकारों ने छड़ी बोली को गद्य की भाषा के रूप में बिना किसी विवाद के स्वीकार कर लिया किन्तु दुर्भाग्य से कविता के क्षेत्र में ऐसा नहीं हो सका। इसका प्रमुख कारण एक तरफ जहाँ काव्यभाषा के रूप में ब्रज की भक्ति एवं रीति-रिवाज से बनी आ रही प्रतिकृति थी वहीं दूसरी तरफ इसके पूर्व काव्य-भाषा के रूप में छड़ी बोली की सुदीर्घ एवं उन्मूलित परम्परा का न होना भी था। इसीलिए भारतेन्दु-युग में छड़ी बोली काव्यभाषा के रूप में प्रतिष्ठित होने के लिए लगातार संघर्ष झरती हुई दिशाई पड़ती है और इसके बाद भी वह ब्रज के प्रभावों से पूर्णतया मुक्त नहीं हो सकी है। इसका एक प्रमुख कारण तत्कालीन कवियों की विषयवस्तु है। इन कवियों ने विषयवस्तु के रूप में रूढ़ प्रसंगों को ही ग्रहण किया है और उसके लिए ब्रजभाषा की एक सहज स्वाभाविक परम्परा पहले से ही थी, ऐसे में छड़ी बोली का प्रयोग तत्कालीन कवियों के लिए अस्वाभाविक प्रतीत हुआ। लेकिन इन्हीं कवियों ने जब-जब विषयवस्तु के रूप में समसामयिक सन्दर्भों को ग्रहण किया वहाँ उन्हें छड़ी बोली ही काव्यभाषा के रूप में उपयुक्त प्रतीत हुई। प्रारम्भ में यद्यपि इन कवियों ने आधुनिकता के बढ़ते हुए प्रभाव को ब्रजभाषा में कविस्त, सवेया, दोहा, सौरठा आदि के माध्यम से व्यक्त करने की कोशिश की पर उन्हें जेष्ठित उपलब्धता न मिल सकी, क्योंकि सामन्ती परिवेश में विकसित हुई ब्रजभाषा में राष्ट्रियता एवं जन्य ज्वलन्त समस्याओं को व्यक्त करने की सामर्थ्य नहीं थी। डॉ० कपिलदेव सिंह का मानना है कि "भारतेन्दु युग के कविगण नवीन भाषनाओं से उद्बुद्ध हो ब्रजभाषा में रचनाएँ करते रहे किन्तु "गोकुल के गौरव से बली खिली" ब्रजभाषा आधुनिक युग के आर्थिक, सामाजिक, राजनीतिक, धार्मिक आदि तानों को



अबने करने में असमर्थ थी। इसी से किश होकर उसको अपना स्थान छोड़ी बोली के लिए रिक्त करना पड़ा।" इस तरह भारतेन्दुयुगीन कवियों के महत्वपूर्ण योगदान के बलते आगे बलकर छोड़ी बोली काव्यभाषा के रूप में पूर्णरूप से प्रतिष्ठित होने में सफल रही। भारतेन्दुयुगीन काव्यभाषा संरचना का संक्षिप्त विवेचन निम्नवत् है -

**व्याकरणिक संरचना :-**

व्याकरणिक संरचना आर्थिकारिक तथा लयात्मक संरचना की अपेक्षा स्थिर होती है। इसके रूप में विशेष बदलाव की गुंजाइश नहीं रहती। फिर भी भाषा के विक्सन्शील प्रविण्या तथा सामाजिक प्रवृत्त के कारण समय-समय पर अनेक बात परिवर्तित होती रहते हैं। प्रयोग के स्तर पर इस तरह के बदलाव काव्यभाषा की व्याकरणिक संरचना को प्रभावित करते हैं। भारतेन्दुयुगीन कवियों ने ब्रजभाषा के पारम्परिक रूप को परिष्कृत करके सामसामयिक आवश्यकताओं से सम्बद्ध कर दिया। बँगला, गुजराती, पंजाबी, राजस्थानी, उर्दू, संस्कृत आदि भाषा में काव्यसंरचना करके इन कवियों ने अपने भाषिक ज्ञान और संरचनाशक्ति का परिचय दिया है। भारतेन्दुयुगीन काव्यभाषा के व्याकरणिक संरचना के अंगों का संक्षिप्त रूप निम्नवत् है -

**1- कवियोजना :-**

भारतेन्दुयुगीन कविता में कवियों की योजना शब्दालंकारों की दृष्टि से विशेष महत्वपूर्ण है। इन कवियों को त्रिश पर्व भाव के अन्तर्गत कवियों के संयोजन में विशेष सफलता मिली है। उन्होंने कर्ण ध्वनियों के द्वारा वातावरण का सजीव चित्र भी प्रस्तुत किया है। ध्वनियों के माध्यम से "रात की भयानकता" और वर्षा ऋतु के चित्र सजीव हो उठे हैं -

उन उन करके रात उनकती तीगुर अनकारें ।

कभी-कभी दादुर रटकर जिय व्याकुल कर डारें ॥

सोप छडहर पर उनकारें ।

गिरें करारें टूट टूट के नदी छलक मारें ॥

1- ब्रजभाषा ज्ञानम छोड़ी बोली, पृ०- 10.

2- भारतेन्दु ग्रन्थावली, भाग- 2, पृ०-439.



ये सम्पूर्ण अनिनियों अपनी गूँज के साथ अभीष्ट पित्र को स्पष्ट कर देती हैं। जहाँ- जहाँ उद्देगपूर्ण भावविश्वों की रचना में इस वर्णयोजना के बलसे श्रियात्मक शक्ति भी आ जाती है। भारतेन्दुयुगीन कवियों के काव्य में उर-लता एवं भावाभिर्व्यञ्जना को अनुकूलतमता प्रदान करने के लिए वर्णमैत्री का प्रयोग अड़े सहज ढंग से हुआ है -

उलन में गुंकि सुले गुलनियों ।

अंगिया लाल- लाल रंग साररी कारी लट लटकाए नगिनियों ॥

गावे हैसे अजाइ रिजावे गाल हुआवे अपनी छिगुनियों ।

चरीचन्द रंग मस्त पिया के फिरे प्रेम- माती मलतिनियों ॥

यहाँ गुंकि सुले गुलनियों, गावे हैसे अजाइ रिजावे, माती मलतिनियों आदि शब्द अपनी संगीत के मधुर गूँज पैदा करते हैं। इस तरह भारतेन्दुयुगीन कवियों ने वर्णों का शब्दभाषा की व्याकरणिक संरचना की दृष्टि से प्रभावी उपयोग किया है ।

2- शब्द- योजना :-

भारतेन्दुयुगीन कवियों की कविताओं में शब्दों का अत्यधिक वैविध्यपूर्ण प्रयोग दिखाई पड़ता है। जिसका प्रमुख कारण काव्यभाषा के रूप में हिंदी किसी भाषा का रूप स्वीकार न होना है। किन्तु काव्यरचना के लिए ब्रजभाषा को ही सर्वाधिक महत्त्व दिया गया है, इसलिए इन कवियों का अधिकांश काव्यसाहित्य ब्रजभाषा में ही उपलब्ध है। ब्रजभाषा के अतिरिक्त इन कवियों ने तत्सम, तद्भव, देशज, विदेशी आदि सभी जगहों से शब्दों को ग्रहण किया है ।

{3} तत्सम शब्दावली :-

भारतेन्दुयुगीन कवियों ने संस्कृत की तत्सम शब्दावली के प्रयोग के प्रति विशेष रुचि नहीं दिखाई है। इसका कारण यह है कि



उन्हें सरल और व्यावहारिक भाषा के माध्यम से काव्य से विमुख होती हुई जन जाकाँझाओं को आकर्षित करना था, फिर भी भक्ति सम्बन्धी पदों में तत्काल शब्दावली की अधिकता देखने को मिलती है -

अर्पित आनन्द स्प परमानन्द कृष्णमुक्त ,  
 क्षुत्तानिष्ठि देधि उद्धारकारी ।  
 स्मृति मात्र सकल आरति धरन गूढ़,  
 गुन भाग्यत अर्थ लीनो विवारती ॥

तत्काल शब्दों में भी इन कवियों ने जोमल जगों को रखकर कविता का प्रभाव सुरक्षित रखने की कोशिश की है ।

गुं तद्भव शब्दावली :- भारतेन्दुयुगीन कवियों की शब्दसम्पदा का मूल स्रोत तद्भव शब्द ही है। ये कवि भाषा को व्यावहारिक रूप देने के लिए शब्दों में तद्भव शब्दों का प्रयोग किया है जिसके कारण इनके काव्य की सम्प्रेषणीता बढ़ गई है। इन कवियों ने सामान्यतः जगिन, बह अलुत, अवरज, संजोग, समरथ, गुन, परसाद, प्रीतम, पूरन, पन, धरीचन्द, जुवती, फागुन, धिरखिन, रितु आदि तद्भव शब्दों का प्रयोग किया है ।

गुं विदेशी शब्द :- हिन्दी, उर्दू के अतिरिक्त इस समय अंग्रेजी भाषा और साहित्य का भी कवियों पर पर्याप्त प्रभाव था। इसीलिए इस समय के कवियों की रचनाओं में इन तीनों भाषाओं के शब्दों का व्यापक रूप में प्रयोग दिखाई पड़ता है -

बक्रीस तोप तजामी की औजस दर्ज का काम सभी ।  
 ज़ास, वाय, स्टार हुए मबाराज बहादुर नाम सभी ॥  
 जग अस पाया मुक्त कमाया किया पैसा आराम सभी ।  
 सार न जाना रहा भुलाना राम जितना पैसाम सभी ॥



विदेशी शब्दों की दृष्टि से इस समय सामान्यतः अरबी- फारसी तथा अंग्रेजी के शब्दों को ग्रहण किया गया है। लेकिन ये शब्द प्रचलित शब्द हैं जो लोगों द्वारा सामान्य जोतवाल के रूप में प्रयुक्त होते हैं। उदाहरण के रूप में -

१। अरबी- फारसी = बेपर्वा, बेफिक्र, बेव्या, बेमजबूब मशहूर रहे ।<sup>1</sup>

२। अंग्रेजी शब्द -

पिछिरि कोट पतलून भूट अरु छैट धारि सिर ।

मालु चरबी चरबि लोछर जो लगाई फिर ।।

3- मुहावरे तथा लोकोक्तियाँ -

----- भारतेन्दुयुगीन काव्य में मुहावरों तथा क्वा-  
वतों का प्रचुर मात्रा में प्रयोग हुआ है। इसका प्रमुख कारण यह है कि ये तत्त्व  
इस समय काव्यभाषा संरचना के महत्वपूर्ण रूप थे। इनके प्रयोग से ये कवि कविता  
में कथ्य की अभिव्यक्ति में तीव्रता, तथा भाषा एवं भाव में सजीवता लाने की  
कोशिश की है -

धरीबन्ध जंगह खवाले परे रोगन के

सोगन के भाले परे त्त भल खसके ।

पगन में छाले परे नाछिबे को नाले परे

तऊ लाल लाले परे राखरे दरस के<sup>3</sup> ।।

मुहावरों के अतिरिक्त दैनिक जीवन में प्रचलित होने वाली क्वावतों का  
प्रयोग भी इस समय की कविताओं में दिखाई पड़ता है। कवियों द्वारा प्रयुक्त  
अधिकांश क्वावतें भावों की तीव्रता को ही स्पष्ट करने के लिए प्रयुक्त की गई  
हैं, कुछ उदाहरण प्रस्तुत हैं -

1- प्रताप लखरी, पृ०- 75.

2- अम्बिकादत्त व्यास : भारतधर्म, पृ०- 75.

3- भारतेन्दु ग्रन्थावली : भाग- 2, पृ०- 170.



॥ १ ॥ प्रीतम पियारो नन्दलाल धिनु हाथ यह,  
साधन की रात फिखौ द्रोपदी की खारी है।”

॥ २ ॥ सोंवो भई कहनावति वा अरी उँरी दुकान की फीको मिठाई।<sup>2</sup>

उपयुक्त विवेचन से स्पष्ट है कि भारतेन्दु युग में हिन्दी उड़ी बोली काव्यभाषा की व्याकरणिक संरचना का रूप अत्यन्त लचीला है। इसे उस युग के कवियों की शब्द-प्रयोग में विशेष रूप से देखा जा सकता है। इसके अतिरिक्त इन कवियों ने काव्यभाषा के व्याकरणिक ढाँचे को समृद्ध करने के लिए वर्णयोजना एवं मुहावरों तथा कथावतों का भी सुन्दर एवं आत्मक प्रयोग किया है।

### ॥ ४ ॥ शैल्यिक-संरचना -

भारतेन्दुयुगीन कवियों के साथ ऐतिहासिक काव्यपरम्परा का सम्बन्ध जुड़ा हुआ है। इसलिए इस युग की शैल्यिक संरचना का रूप परम्परागत ही रहा है। अप्रिताओं की विषयवस्तु शृंगार एवं प्रकृति वर्णन की ही है साथ ही स्वर्ण-दत्ता भी पूर्ववर्ती कवियों की अपेक्षा इन कवियों की अप्रिताओं में अधिक दिखाई पड़ती है। शैल्यिक संरचना की दृष्टि से भारतेन्दुयुगीन कवियों का विशेष निम्नवत् रूप में देखा जा सकता है -

#### 1- अलंकार :-

भारतेन्दुयुगीन कवियों की अप्रिताओं में अलंकारों का प्रयोग अपेक्षाकृत अधिक है। अलंकार इस युग की शैल्यिक संरचना का सबसे प्रभावी तत्त्व है। ये कवि अपनी अप्रिता में समस्त लाने के लिए दोनों प्रकार के अलंकारों [शब्दालंकार एवं अर्थालंकार] का प्रयोग किया है।

#### शब्दालंकार :-

इस युग के कवियों ने शब्दालंकारों का प्रयोग प्रायः अप्रिता में संगीतात्मकता उत्पन्न करने के लिए किया है जिसे श्रवण एवं पठन के स्तर



पर हा काजता पाठक या श्रोता पर अपना प्रभाव डाल रहा। इसमें काव्यात्मक  
वर्णों के उचित संयोजन से कविता में विशिष्ट प्रकार का चमत्कार एवं कोसुल  
की वृद्धि श्रुति की है -

दामिनी दमक दसो दिसि दावत,

छूटि जुत गित छोर ।

मन्द मन्द मास्त मन मोक्त,

मत्त मधु मत्त मोर ।

यहाँ द, उ, म आदि व्यंजन वर्णों की जलात्मक आयुस्ति द्वारा चमत्कार  
उत्पन्न करने की कोशिश है जो अनुप्रास के माध्यम से कविता में प्रयुक्त हुआ  
है। शब्दार्थकार में अनुप्रास के अतिरिक्त इन कवियों ने यमक अक्षर का भी प्रयो  
किया है जो कविता में पाठक के स्तर पर चमत्कृति एवं रंजन के लिए है -

1- श्री माधवी कुन्ज में माधव अति बेछाज ।

॥२॥

मधु प्लु माधव मास में तो बिनु व्याकुल बाल ॥

2- प्रभा प्रकृति प्रगटाती है अम्बर का अम्बर फाड़- फाड़ <sup>3 ॥</sup>

प्रथम में "माधव" शब्द दो बार प्रयुक्त हुआ है जहाँ पहली जगह <sup>१</sup> कुंज  
एवं दूसरी जगह बसन्त प्लु का अर्थ दे रखा है, इसी तरह दूसरे उदाहरण में प्रथम  
अम्बर- आकाश का दूसरा अम्बर का अर्थ है। अतः यहाँ यमक अक्षर है। इसी  
तरह श्लेष एवं काकु वक्रोक्ति के भी प्रयोग दिखते हैं लेकिन ये शब्दार्थकार कवियों  
द्वारा बहुत कम प्रयुक्त हुए हैं ।

अर्थालंकार -

भारतेन्दुयुगीन कवियों ने अर्थालंकारों में विशेषकर साक्ष्यमूलक  
अक्षरों का प्रयोग अधिक किया है। इन साक्ष्यमूलक अक्षरों में भी उपमा,  
स्यक, उत्प्रेक्षा, सन्देह आदि ही प्रमुख रूप से प्रयुक्त हुए हैं -

1- भारतेन्दु ग्रन्थावली, भाग - 2, पृ०- 125.

2- वही, पृ०- 784.

3- प्रेमजन सर्वस्व, पृ०- 323.



वर्णों के उचित संयोजन से कविता में विशिष्ट प्रकार का समस्कार एवं कोसुबल की सुनिश्चित सुनिश्चित की है -

दासिनी दमक दसो दिसि दावत,

दुष्टि द्रुत दिस छोर ।

मन्द मन्द मास्त म मोक्ष,

मस्त मधु म सौर ।

यहाँ द, उ, म आदि कोमल वर्णों की असात्मक आवृत्ति द्वारा समस्कार उत्पन्न करने की कोशिश है जो अनुप्रास के माध्यम से कविता में प्रयुक्त हुआ है। शब्दालंकार में अनुप्रास के अतिरिक्त इन कवियों ने यमक अलंकार का भी प्रयोग किया है जो कविता में पाठक के स्तर पर समस्कार एवं रस के लिए है -

1- जरी माधवी कुन्ज में माधव अति बेहान ।

मधु धनु माधव मारा में तो बिनु व्याकुल बाल ॥

2- प्रभा प्रकृति प्रगटाती है अम्बर का अम्बर फाड़- फाड़ <sup>3 ४</sup>

प्रथम में "माधव" शब्द दो बार प्रयुक्त हुआ है जहाँ पहली जगह कुन्ज एवं दूसरी जगह अस्मत् धनु का अर्थ दे रहा है, इसी तरह दूसरे उदाहरण में प्रथम अम्बर- आकाश का दूसरा अम्बर का शीतल है। अतः यहाँ यमक अलंकार है। इसी तरह श्लेष एवं काकु वक्रोक्ति के भी प्रयोग दिखते हैं लेकिन ये शब्दालंकार कवि द्वारा बहुत कम प्रयुक्त हुए हैं ।

अर्थालंकार - भारतेन्दुयुगीन कवियों ने अर्थालंकारों में विशेषकर सादृश्यमूलक अलंकारों का प्रयोग अधिक किया है। इन सादृश्यमूलक अलंकारों में भी उपमा, रूपक, उल्लेख, सन्देह आदि ही प्रमुख रूप से प्रयुक्त हुए हैं -

1- भारतेन्दु ग्रन्थावली, भाग - 2, पृ०- 125.

2- जही, पृ०- 734.

3- प्रेमचन्द सर्वस्व, पृ०- 523.



1- उपमा :-

उपमा अलंकार में उपमानों की योजना परम्परागत ही है। ये उपमान अधिकतर स्वसाम्य, प्रभावसाम्य एवं गुणसाम्य को ही आधार ग्रहण करे जाते हैं और सामान्यतया ये उपमान प्रकृति से ही ग्रहण किए गए हैं -

नागरी स्व जाता की सोचे ।

कमल सो बदन परलख से कर पद देखत ही मन मोहे ॥

कतली- कुसुम सी बनी नासिका जलज पत्र से नयन ।

विन्ध्य से अक्षर कुण्ड दन्तायलि मदन- बान सी सयन ॥

यहाँ भारतेन्दु ने स्व सौन्दर्य के चित्रण में विभिन्न परम्परागत उपमानों को आकर उपमालंकार की योजना की है ।

2- स्पर्क :-

स्पर्क की योजना भी सामान्यतया परम्परागत ही रहती है और उपमान मूलस्व से प्रकृति से ही ग्रहण किए गए हैं -

आजु तन आनन्द- सरिता बाढ़ी

निरक्षत मुँह प्रीतम प्यारे की प्रीति तरंगनि काढ़ी ॥

लोकवेद दोऊ बूल सरोवर गिरे न रहे सम्भारे ।

हाव भाव के भरे सरोवर ऐसे होइके नारे ॥

शुभ आशा- सुगन्ध फैलाता,

मन- मधुर ललवाता ।

यहाँ न आनन्द-सरिता, प्रीति- तरंगनि, लोकवेद दोऊ बूल सरोवर, हाव भाव के भरे सरोवर, आशा- सुगन्ध और मन- मधुर आदि अमूर्त भाव एवं स्थितियों को व्यक्त करने के लिए स्पर्कों की योजना की गयी है।

1- भारतेन्दु ग्रन्थावली, भाग- 2, पृ०- 456.

2- वही, पृ०- 116.

3- प्रेमजन सर्वस्व, भाग-1, पृ०- 373.



### 3- उत्प्रेक्षा :-

यहाँ भी भारतेन्दुयुगीन कवियों ने रूढ़ एवं परम्परागत अप्रस्तुतों का ही वयन किया है, परन्तु कहीं-कहीं नवीन कल्पनाओं की भी उद्भासना दिखती है -

॥ १ ॥ अयाम सरस मुख पर अति शोभित तनिक अधीर सुखार्ध ।  
नील कुंज पर जलन किरिन की मनहुं परी पछार्धा ॥

॥ १ ॥ ओंछी चन्दन वूरि की सी उड़ी है ,  
धारा मानों दूध की है धरसती ॥

दोनों उद्गरणों में उत्प्रेक्षागत कल्पनाएँ अत्यन्त मनोवारी एवं सुदय-ग्राही हैं ।

### 4- सन्देह :-

इस समय की कविता अपनी वर्णन परिपाटी में रीतिकालीन ऋष्य से अधिक प्रभावित होने के कारण भारतेन्दुयुगीन कवियों ने शृंगारपक्ष में जोतुक लाने के लिए सन्देह अंकारों का प्रचुर प्रयोग किया है -

॥ १ ॥ मोहि मोहि मोहन- भई री मन मेरो भयो,  
हरिवंद भेद ना परत कछु जान है ।  
कान्ह भये प्रानमय प्रान भये कान्हमय  
दिय में न जाने परे कान्ह है कि प्रान है २

॥ १ ॥ इन्द्र या इन्द्र का क्षत्र या ताज या<sup>3</sup>  
स्वर्ग्य गगनराज के भाल का साज या ।

स्पष्ट है कि भारतेन्दुयुगीन अर्थालंकारों का उद्देश्य भावों एवं अनु-भूतियों को तीव्रता प्रदान करना था और ये कवि इसमें सफल भी हुए हैं लेकिन साथ ही रीतिकालीन प्रभाव के चलते इनकी रचनाओं में वमत्कार एवं जोतुबल उत्पन्न करने की प्रवृत्ति प्रामाण्य से उठी है। ये उपमान अधिकशतः प्रवृत्ति

1- भारतेन्दु ग्रन्थावली, भाग- 2, पृ०- 394.

2- वही, पृ०- 146.

3- ग्रीधर पाठक : सांख्य अटन, पृ०-17.



व ग्रन्थ १३६ वृष परम्परागत उपमान है। व आर य अपना रुद्र तवेदना के कारण नयी अनुभूति को उभारने में सफल नहीं हो सके हैं, फिर भी इन कवियों की अलंकारयोजना प्रतिपाद के अनुकूल मधुर एवं प्रभावाली लम्प्रेष्णीयता से युक्त स्वाभाविक एवं सजीव हैं।

## 2. प्रतीक :-

----- भारतेन्दु- युग में प्रतीक प्रभावाली अभिव्यञ्जनाप्रणाली के रूप में विकसित नहीं हुआ था। लेकिन आध्यात्मिक एवं भूगारिक वर्णन के प्रसंग में इनका परम्परा से उपयोग होता रहा है। अतः इस समय के कवियों ने आध्यात्म एवं भूगार के वर्णन में परम्परागत प्रतीकों का उपयोग किया है। आध्यात्मिक प्रतीक जहाँ भोक्तृकालीन काव्यपरम्परा ॥विशेषकर निर्गुण काव्य परम्परा॥ से आए हैं वहीं भूगारिक प्रतीक रीतिशालीन कविताओं से ग्रहण किए गए हैं। इसके अतिरिक्त भारतेन्दुयुगीन कवियों ने कहीं- कहीं नये ढंग के प्रतीकों का भी प्रयोग किया है जो राष्ट्रीय भावना से प्रेरित हैं और तत्कालीन शासन एवं शासक पर व्यंग्य है।

### ॥८॥ आध्यात्मिक प्रतीक :-

----- ईश्वर, ब्रह्म, जीव, जगत आदि को लेकर ही इन कवियों ने आध्यात्मिक प्रतीकों की योजना की है -

धिरह प्रगट करि जोति से मिलार्ह जोति ।

करि पतंग- नेम धरम राज- ओट डारि छोरि ॥

यहाँ "जोति से मिलार्ह जोति" ब्रह्म एवं जीव के मिलन का संकेत करता है जबकि पतंग- जीव का प्रतीक है।

### ॥९॥ भूगारिक प्रतीक :-

----- नायक, नायिका, प्रतिनायक आदि के मनोगत स्वभावों को रखने के लिए ही भूगारिक प्रतीकों का उपयोग हुआ है -

भौरा के रस के लोभी तेरा का परमान ।

तू रस मस्त फिरत फूल पर करि अपने मुख मान ॥



॥ग॥ नये प्रतीक ॥राष्ट्रीय प्रतीक॥ :-

जीवों की त्रुटपूर्ण शासन पद्धति और देश की समस्याओं को व्यक्त करने के लिए इन कवियों ने नये प्रकार के प्रतीकों का उपयोग किया है -

घोत सिंह को नाद जौन भारत- वन मौंछी,  
 लहें ब अब ससक सियार स्वान सर आदि लवाहीं ।  
 जहें धूसी, उजेल, अवध, ऊनौज रहे वर,  
 तब अब रोखल सिवा वहुँ मिलि लखियत छँडर ॥

यहाँ सिंह वीरों का प्रतीक, ससक सियार- निर्धन एवं कायरों का प्रतीक, स्वा-वाङ्मयों का प्रतीक, सर- धूर्तों का प्रतीक, छँडर - प्रेमवहीनता का प्रतीक है।

3- बिम्बयोजना :-

भारतेन्दुयुगीन कवियों में उत्प्रेक्षा अलंकार के वर्णन में या अध्यायोक्ति अलंकार के वर्णन में बिम्बों की योजना दिखाई पड़ती है। ये बिम्ब अधिजातः सांस्कृतिक धरातल पर ही प्रतिष्ठित हैं -

तरनि तूझा तट तमाल तरुवर बहु छाये ।  
 बुके फूल सों जल परसन वित मनहुँ सुबाये ॥  
 किंहीं मुकुट में लखत छ उग्रकि अब निज- निज तोभा।  
 कै प्रनवल जल जानि परम पावन फल लोभा ॥  
 मनु आत्म बारन तीर जो सीमिनिट सवै छाये रखत ।  
 १ छरि छित नै रहै निरखि नैन मन सुख लखत ॥

यहाँ छरि सेवा वित बुकि वृक्षों से अर्थदान की मुद्रा का बिम्ब अत्यन्त प्रभावशाली बन पड़ा है। इसके अतिरिक्त इन कवियों में जनजीवन से भी बिम्बों की ग्राह्य करने की कोशिश दिखाई पड़ती है -

चिलम सरिख मुख बाये वैसता, तिसपर पुष्पको पाउँ<sup>2</sup> ।

इस तरह के कलात्मक एवं प्रभावशाली बिम्ब सम्पूर्ण हिन्दी साहित्य में कहीं- कहीं ही दिखाई देते हैं ।

इस तरह शैलिक संरचना की दृष्टि से भारतेन्दुयुगीन कवियों पर रीति-काल का अत्यधिक प्रभाव है जोर अधिजातः रुढ़ एवं परम्परागत उपादान ही प्रयुक्त हुए हैं लेकिन इसके बावजूद भी इन कवियों ने अपनी अविज्ञता में शिल्प की दृष्टि से कुछ न कुछ नवीनता लाने की कोशिश भी की है।

1- भारतेन्दु ग्रन्थावली, भाग- 2, पृ०- 35.

2- प्रेमजन सर्वस्व, पृ०- 191.



भारतेन्दुयुगीन जग्यभाषा की आन्तरिक जीवन का मूल आधार जग्य ही रहा है। अपनी कविता को प्रभावी बनाने के लिए सभी कवियों ने जग्य का विविध ढंग से उपयोग किया है। इन कवियों की जग्य योजना अधिकांशतः संस्कृत के परम्परित ऋग्वेदिक एवं माश्रिक उन्दों पर ही आधारित है। इन कवियों ने परम्परित उन्दों के अतिरिक्त अपनी कविताओं में फारसी के छान्दिक जग्यों, एवं लोङ्गीतों के जग्यों को भी ग्रहण किया है। इसे भारतेन्दुयुगीन कविता की दृष्टि से निम्नलिखित रूप में स्पष्ट किया जा सकता है -

१। परम्परित उन्द :-

भारतेन्दुयुगीन कवियों ने परम्परा से आए हुए ऋग्वेदिक एवं माश्रिक दोनों प्रकार के उन्दों का प्रचुर प्रयोग किया है। इन उन्दों में वीपार्थ, दोहा, सोरठा, रोला, सरसी, छप्पय, कुण्डलियाँ, वण्डक, कवित्त, छनाक्षरी, सवेया आदि सभी संस्कृत के प्रसिद्ध उन्दों का प्रयोग है। इन कवियों की कविताओं में जहाँ देश की दुर्दशा उसकी विपन्नता का वर्णन करना अभीष्ट है वहाँ इन कवियों ने दोहा, वीपार्थ, सोरठा का ही प्रयोग सामान्यतः किया है -

हाय बड़े भारत भूज भारी - 16 मात्राएँ

सब ही विशि ते भई दुखारी - 16 मात्राएँ

रोम ग्रीस पुनि निज बल पायो - 16 मात्राएँ

सब बिशि भारत दुखित बनायो - 16 मात्राएँ

प्रत्येक वर्ण में 16 मात्रा प्रयोग के साथ यहाँ पर वीपार्थ उन्द का प्रयोग हुआ है।

उसी तरह जहाँ कवि को शृंगारिक वर्णन, या प्रकृति वर्णन अभीष्ट है वहाँ इन कवियों ने सवेया आदि उन्दों का प्रयोग किया है -



जानते हो सब मोहन के गुन तो प्रेत प्रेम तथा जोगि शिरो ।  
 त्यों हरिवन्द जू त्यागि सबै विस्त मोहन के रस रूप में भीनो ॥  
 तोरि दई उन प्रीति उसे अपवाद बसे जग की हम लीनो ।  
 हाय बु सखी बन हाथन सों अपने पग आप छठार में दीनो ॥

यह सात भग्न एवं दो गुरु के साथ मतगण्ड छन्द है।

फारसी गन्दों पर आधारित लय :-

भारतेन्दुयुगीन कवियों ने हिन्दी भाषा की समृद्ध एवं कविता की सम्प्रेषणीयता में वृद्धि करने के लिए फारसी गन्दों पर आधारित गज़लें, लावणियों आदि लिखी हैं। इस तरह की कविताएँ प्रायः सभी भारतेन्दुयुगीन कवियों ने लिखी हैं -

दे जो मरदे नज़र बिसाल उसे ।

दम बदम मुख पे ओंख पड़ती है ॥

अरु में भी नहीं दे देन मुझे ।

ज्वाँझो दिल जियाद बढ़ती है <sup>2</sup> ॥

लोकगीतों पर आधारित लय :-

भारतेन्दुयुगीन सभी कवियों ने अपनी कविताओं को जनसामान्य के निकट रखने के लिए लोकगीतों के लयों को लेकर कविताएँ कीं। इन कवियों ने कजली, ठुमरी, कहरवा, वैती, होली, बिरहा इत्यादि लोकगीतों को लेकर कविताएँ कीं। इस तरह की कविताएँ भारतेन्दु-युग के प्रायः सभी कवियों ने लिखी, क्योंकि इसमें लोगों की भावनाओं की सख्त अभिव्यक्ति होती है। होली इन कवियों का सबसे प्रिय लोकगीत है -

यस करु अब उद्यम बहुत भयो ।

भाँजि गई रंग सों मेरी सारी अहीर गुलाबन बसन उयो ॥

अच्छोरन में जर मेरी मुरक्यो कँस जाबू दूट गयो ।

हरीवन्द तेरे पाँज परत गारी मति दे अपजस बहुत जयो ॥ <sup>3</sup>

1- भारतेन्दु ग्रन्थावली, भाग- 2, पृ- 171.

2- वही, पृ- 360.

3- वही, पृ- 337.



भारतेन्दुयुगीन कवियों, विशेष रूप से भारतेन्दु ने भारतीय संगीत पर आधारित राग- रागिनियों के लयों को आधार बनाकर भी कविताएँ की। भारतेन्दु ने अपनी कविता के अनुस्यू कोमल, मधुर रागों को ही ग्रहण किया है। ये राग- रागिनियाँ मुख्य रूप से शृंगार एवं भक्तिपूर्ण भावनाओं को ही अभिव्यक्त करने के लिए प्रयुक्त हुई हैं। इन रागों में मुख्यतः राग, सारंग, केदार, रामकली, बासंतवरी, भैरव, हमीर, गौरी, उमर, कल्याण, भीम पलासी, मालजोस, मलार आदि हैं -

पोढ़े दोउ बातन के रस भीने ।

नींद न लेत अस्त्रि रहे दोउ के लिकथा विरत दीने ॥

लैसह सीतल लेख बिछाई सखि छिंजन कर लीने ।

धरीचन्द जालस भरि सोए जोड़िके पट लीने ॥

इसमें राग विभाग का उपयोग हुआ है। लेकिन छड़ीबोली में इस तरह के प्रयोग बहुत कम दिखाई पड़ते हैं ।

भारतेन्दुयुगीन काव्यभाषा संरचना को निष्कर्ष रूप में इस तरह रखा जा सकता है -

व्याकरणिक संरचना की दृष्टि से भारतेन्दुयुगीन कवियों ने अपनी प्रकृत एवं अनुभूतियों के अनुस्यू वर्णों तथा शब्दों की योजना की है। इन कवियों ने संस्कृत, देशज, अरबी- फ़ारसी, अंग्रेजी तथा बोलियों से शब्दों को लेकर अपने काव्य को समृद्ध बनाया है। काव्य में सजीवता एवं स्वाभाविकता लाने के लिए मुहावरे तथा लोकोक्तियों का भी प्रयोग किया गया है ।

शैलिक संरचना के पारम्परिक रूप में भारतेन्दु-युग में भी कोई खास बदलाव नहीं आया है। रीतिज्ञानी कविता से प्रभावित होने के कारण अलंकारों का महत्व बना हुआ है। कविता में चमत्कार लाने के लिए शब्दालंकारों का प्रयो-



तथा अनुभूतियों को अभिव्यक्त देने के लिए ज्वालनारों का प्रयोग दिखाई पड़ता है। इसके अतिरिक्त परम्परागत प्रतीकों एवं चिन्हों का भी प्रयोग हुआ है लेकिन साथ ही देश की समस्याओं को उभारने में नवीन प्रतीकों एवं चिन्हों की भी योजना दिखाई पड़ती है।

आन्तरिक संरचना की दृष्टि से भारतेन्दु-युग अत्यन्त समृद्ध है। इन कवियों ने लयों के प्रयोग में सम्भावित सभी स्वरों को ग्राह्य करके कविता की है। उदाहरण के रूप में संस्कृत के पारम्परिक वार्णिक तथा मात्रिक छन्द, फारसी के लय पर आधारित, लोकगीतों के लय, तथा शास्त्रीय संगीत के राग-राग-नियों के लयों को आधार बनाकर कविताएँ ही हैं।

### ॥४॥ द्विवेदी युग : काव्यभाषा संरचना

द्विवेदीयुगीन रचनाकारों ने भारतेन्दु-युग की मध्य में प्रयुक्त होने वाली छोटी बोली जो काव्यभाषा के रूप में अपनाया और मध्य एवं पश्चिमी भाषा को एक किया। द्विवेदी जी ने छोटी बोली कविता की जनसामान्य शब्दावली एवं फारसी-उर्दू के शब्दों के स्थान पर संस्कृत से शब्द ग्राह्य करने पर बल दिया। इसमें उनकी सरस्वती के सम्पादक होने की भूमिका अत्यन्त महत्वपूर्ण रही। उन्होंने सरस्वती के माध्यम से कवियों का लगातार निर्देशन किया। इस समय में कवियों द्वारा प्रयुक्त शब्दों की निम्न की स्तिथि विज्ञापित न होने के कारण अर्थबोध त्रुटि एवं सपाट है। इन कवियों की कविताओं का निर्माण प्रतिहिंसावादी एवं सुधारवादी प्रवृत्तियों से हुआ है और इसलिए उनमें अनुभव की ज्येष्ठा युग के सामान्य विचारप्रवाह के प्रति अधिक आस्था है। द्विवेदी जी ने तत्कालीन काव्यभाषा में प्रयुक्त होने वाली भाषा को व्याकरण सम्मत रखने की पूरी कोशिश की है। उनका विचार था कि व्याकरण अंगीकृत कविता को शीघ्र पतनोन्मुख कर देती है।



उन्नीसवीं शताब्दी के काव्यभाषा के स्तर पर प्रथम प्रयोग के कारण द्वितीयुगीन काव्यभाषा में एक प्रकार की सपाटता है। पद्य के वाक्य भी गद्य के समान हैं। उन्नीसवीं शताब्दी में काव्य के सौन्दर्यविधायक तत्वों का ऐसा प्रयोग नहीं मिलता जो त्रितीयुगीन के स्तर पर पाठक को समस्तुत कर ले। और यदि सौन्दर्यविधायक तत्वों का प्रयोग (वाक्य-भाषाप्रधान हो या अन्तःप्रधान) हुआ है तो उनका भी स्तर अत्यन्त सामान्य कोटि का है। शब्दविकृत द्वितीयुगीन काव्यभाषा ही एक प्रमुख विशेषता है। इस युग के कवियों ने शब्दों को बहुत तोड़ा मरोड़ा है और उस प्रवृत्ति से उनके युग का कोर्ष भी कविमुक्त नहीं है। संस्कृत के तत्सम शब्दों को जो प्रभाव इतना अधिक है कि वे इस बात को भूल जाते हैं कि वे हिन्दी में कविता लिख रहे हैं, यहाँ तक कि ठेठ संस्कृत के शब्दों का प्रयोग संस्कृत के ही अर्थ में ही होता था, दूसरी ओर अतिवादी दृष्टि उन्हें ही भी जिधर अस्वाभाविक समझते हैं।

द्वितीयुगीन कवियों ने भावों एवं कविता में भाषा की सरलता की बात करते हुए भी कविता में समस्कार लाने के लिए प्रयत्नशील रहे। लेकिन वे काव्य में सौन्दर्यविधायक उपादानों के अभाव प्रयोग के पक्ष में नहीं थे। उनका मानना है कि सामान्य भाषा और काव्यभाषा में कुछ न कुछ अन्तर होता ही है और यह अन्तर अर्थ सम्बन्धी समस्कार है। अस्तुतः किसी भी भाषा की काव्यभाषा के रूप में सफलता उस भाषा के शब्द-सामर्थ्य पर निर्भर होती है क्योंकि जिस भाषा में भिन्न-भिन्न क्रियाओं एवं भिन्न-भिन्न भावों के लिए अलग शब्द न हों, उसकी काव्यभाषा के रूप में प्रतिकृता सम्भव नहीं। तत्सम शब्दों के अतिरिक्त इस युग के कवियों ने मुहावरों का अत्यधिक प्रयोग किया है। इनमें हरिऔध प्रमुख हैं। अलंकारों एवं शब्दशक्तियों का सहारा लेकर अनेक प्रकार के विश्र भी उपस्थित किए गए हैं। उनमें मुख्यतः संस्कृत के उन्नों पर बल मिलता है लेकिन ध्वनि एवं उच्चारण के उन्नों पर भी जोर है। साथ ही तुकान्तरता एवं अनुकान्तरता की प्रवृत्ति भी कुछ कवियों में दिखाई देती है जो भावों के उचित प्रस्तुतीकरण के सन्दर्भ में ही है।



उड़ीसी जोड़ी के काव्यभाषा के स्तर पर प्रथम प्रयोग के कारण द्विवेदीयुग की काव्यभाषा में एक प्रकार की सपाटता है। पद्य के वाक्य भी गल्ले के लगते हैं। उड़ीसी भाषा में काव्य के सौन्दर्यविधायक तत्त्वों का ऐसा प्रयोग नहीं मिलता जो द्विवेदी के स्तर पर पाठक को वसन्तकृत करे। और यदि सौन्दर्यविधायक तत्त्वों का प्रयोग 'बाहे भावप्रधान हो या अन्तर्भावप्रधान' हुआ है तो उनका भी स्तर अत्यन्त सामान्य छोटि का है। शब्दविवृत द्विवेदीयुगीन काव्यभाषा की एक प्रमुख विशेषता है। इस युग के कवियों ने शब्दों को बहुत तोड़ा मरोड़ा है और इस प्रवृत्ति से उनके युग का कोई भी कविमुक्त नहीं है। संस्कृत के तत्सम शब्दों को जो प्रभाव डालता अधिक है कि वे इस बात को भूल जाते थे कि वे हिन्दी में कविता लिख रहे हैं, यहाँ तक कि ठेठ संस्कृत के शब्दों का प्रयोग संस्कृत के वृत्त अर्थ में ही होता था, दूसरे। अस्मितादी दृष्टि उर्दू की थी जिसपर अस्मिताकृत कम काँच है।

द्विवेदीयुगीन कवियों ने भावों एवं कविता में भाषा की सरलता की बात करते हुए भी कविता में समस्कार लाने के लिए प्रयत्नशील रहे। लेकिन वे काव्य में सौन्दर्यविधायक उपादानों के बलात् प्रयोग के पक्ष में नहीं थे। उनका मानना है कि सामान्य भाषा और काव्यभाषा में कुछ न कुछ अन्तर होता ही है और यह अन्तर अर्थ सम्बन्धी अवसर है। अस्तुतः किसी भी भाषा की काव्यभाषा के रूप में लक्ष्यता उस भाषा के शब्द-सामर्थ्य पर निर्भर होती है क्योंकि जिस भाषा में भिन्न-भिन्न क्रियाओं एवं भिन्न-भिन्न भावों के लिए अलग शब्द न हों, उसकी काव्यभाषा के रूप में प्रतिष्ठा सम्भव नहीं। तत्सम शब्दों के अतिरिक्त इस युग के कवियों ने मुहावरों का अत्यधिक प्रयोग किया है। इनमें हरिबोध प्रमुख हैं। अन्त-कारों एवं शब्दशक्तियों का सहारा लेकर अनेक प्रकार के पद्य भी उपस्थित किए गए हैं। उन्हीं में मुख्यतः संस्कृत के उन्हीं पर बल मिलता है लेकिन ध्वनि एवं उर्दू के उन्हीं पर भी जोर है। साथ ही तुकान्तरता एवं अनुकान्तरता की प्रवृत्ति भी कुछ कवियों में दिखाई देती है जो भावों के उचित प्रस्तुतीकरण के सन्दर्भ में ही है।



द्वितीययुगीन कविगणों ने प्रतीति-विशेषों को व्यवस्थापन के रूप में प्रतिष्ठित किया जो व्यापक मात्र, तीव्रता से देखा जा सके। यह आवश्यक है। वे इस प्रकार के कविगणों ने कव्य-सौन्दर्य के क्षेत्र में व्यापक प्रवेश करते रहे। इस प्रकार के व्यवस्थापन में अपने भावगत और स्वागत दोनों दृष्टियों से अत्यन्त सामान्य वाक्यभाषा है क्योंकि अर्थ ही प्रियता की दृष्टि से बहुत परिष्कृत रूप प्रियता नहीं होता है। अर्थहीनता की व्यवस्था के रूप में प्रतिष्ठित करने का यह प्रयास वस्तुतः आयावाद में जाकर पूर्ण होता है जहाँ भाषा पहली बार विविध प्रयोगों के लिए तैयार मिलती है।

### ५. व्याकरणिक संरचना -

द्वितीययुगीन कविता में व्याकरणिक संरचना के अर्थों की उदाहरण से कविता को शासित करने की प्रवृत्ति दिखाई पड़ती है। यथासम्भव व्याकरण के नियमों का पालन करने की कोशिश द्वितीययुगीन कवियों ने की है। जिससे परिणामस्वरूप कविता में भावनाश्रित होते रहे हैं। यह भावस्वरूप द्वितीययुगीन कविता की प्रमुख विशेषता है।

संज्ञा प्रयोग की दृष्टि से इन कवियों ने अधिकशतः व्यक्तिगत प्रयोगों का ही प्रयोग किया है जिसका प्रमुख कारण उनकी कविता की अर्थमूलक प्रवृत्ति है। इन कवियों ने निम्नवाक्य संरचना "वाप" का भी व्याकरणिक प्रयोगों को देखने के कारण बहुत अल्प मात्रा में प्रयोग किया है। जिससे कविता की भावनात्मकता एवं सम्प्रेषणियता दोनों बाधक हुई है। द्वितीययुगीन कवियों ने सामान्यतः विशेषणों का बहुत अधिक प्रयोग दिखाई पड़ता है। उदाहरण के लिए- यह, वह, जो, वे, ऐसा, वैसा, इस, उस आदि विशेषण सामान्यतया प्रयुक्त हुए हैं। कविता की भाषा और भी भाषा एवं होने पर चल देने के कारण इन कवियों को आदर्श-विशेष प्रकृतियों में अत्यन्त निकट हैं और उसमें भाव एवं व्यंग्यार्थ दोनों का आस प्रदर्शित पड़ता है -



रहती जहाँ शाल, रसाल, तमाल के पादपों की जीत छाया छनी।  
 वर के लृप्त आते, थके जहाँ बैठते थे मृग जो उसकी छरनी ।  
 पगुहाते धुप दृग मूँदे धुप वे मिटारते धकावट थे अपनी ।  
 गुर से कभी कान सुजाते, कभी सिर, सींग पे धारते थे टहनियाँ ॥

यहाँ प्रयुक्त ओ, जाते, धाते आदि व्याकरणिक रूप हैं द्विवेदी युग में ही सामान्यतया दिखाई पड़ता है। इस तरह की अभिव्यक्ति अधिकांश कवियों में दिखाई पड़ती है। द्विवेदी युग का शब्दविन्यास एवं व्याकरण संस्कृत से प्रभावित होने के कारण कविता में समासबहुल संस्कृत पदविन्यासों की बत्ती जड़ी-झड़ी योजना है कि हिन्दी प्रिया है, पा, किया, दिया आदि तक ही सिमटकर रह गयी हैं -

स्पोधान प्रफुल्लधाय कलिका राकेन्दुबिम्बानना ।  
 तन्वंगी कलदाक्षिणी सुरसिका झिझकलापुस्तकी ॥  
 शोभावारिधि की अमृतमणि सी लावण्यलीलामयी ।  
 श्रीराधा मृदुभाषिणी मृदुगी माधुर्यसन्नुति थी ॥

इसी संस्कृतमय रचनापद्धति के द्वारा कविता में सरसता लाने की कोशिश की है लेकिन वे न तो कविता में सरसता ही ला सके हैं और न ही विषय को स्पष्ट कर सके हैं। इस संस्कृत की ओर स्थान के कारण एक तरफ तो हिन्दी के कारक विह्वलों के प्रयोग का अभाव दिखाई पड़ता है वहीं दूसरी तरफ शब्द संस्कृत उपसर्गों से भरे पड़े हैं। साथ ही सम्बोधन की प्रवृत्ति भी संस्कृत की तरह दिखाई पड़ती है। लेकिन इन दोनों कर्मपद्धतियों से बटकर एक तीसरा रूप भी उस समय की कविता में दिखाई पड़ता है जिसे "भारत-भारती" में विशेष रूप से देखा जा सकता है। इसमें भाषा न परम्परागत रूप ब्रज के मोह में जकड़ी है और न ही संस्कृत की तत्सम शब्दावली से प्रभावित है, अतः उपर्युक्त दोनों रूप

1- मृगीदुःखमोहन : पं० लोकन प्रसाद पाण्डेय उद्धृत हिन्दी साहित्य का इतिहास - आचार्य रामचन्द्र शुक्ल, पृ०-421.

2- अयोध्यासिंह उपाध्याय हरिऔध उद्धृत हिन्दी साहित्य का इतिहास - आ० रामचन्द्र शुक्ल, पृ०-412.



जिन्दगी युग की कविता का प्रतिनिधित्व नहीं करते। उनके युग की कविता सज्ज, सरल एवं सपाट है -

कत्रिय । सुनो अब तो कुम्हार की कालिमा को मेट दो ।  
 निज देश को जीवन रहित लन मन तथा धन मेट दो ।  
 केहयो । सुनो व्यापार सारा मिट चुका है देश का ।  
 सब धन विदेशी घर रहे हैं, पार है क्या कोश का ॥

इस समय के शब्दों को अधिकांशतः संस्कृत साहित्य से लिया गया है। संस्कृत तत्सम शब्दों की बहुलता के कारण संस्कृत की व्याकरणिक मनोवृत्ति भी कविता में आ गई है। यह व्याकरणिक मनोवृत्ति कवि की दिव्यता भी है। एक महत्वपूर्ण अंक: इनकी कविताओं में सामुदायिक शब्दों की आवृत्ति व एक महत्वपूर्ण स्थान रखती है। उदाहरण के रूप में - सेवागतता, प्रतिबिम्बता, सज्जावृत्ता सरलता, सुष्ठता आदि शब्दों को देखा जा सकता है। इस युग में शब्द एवं भाषा प्रौढ़ता की दृष्टि से मेथलीशरण गुप्त अन्तिम हैं, उन्होंने अन्य कवियों से अधिक परिमार्जित अधिक नवीन और व्याकरणसम्मत भाषा का प्रयोग किया है जो आगे चलकर अन्य कवियों के लिए भी आदर्श बनी और प्रथम बार जनता के स्तर के अनुकूल भी रही फिर भी उनकी भाषा संस्कृत से अधिकांशतः प्रभावित है किन्तु बहुलता नहीं है और हरिऔध की भांति प्रचलित देशी शब्दों एवं मुहावरों का भी कतात्मक प्रयोग इस समय की कविता की विशेषता है। इसके अतिरिक्त श्री रामनरेश त्रिपाठी की कविताओं में भाषा तथा व्याकरण की शुद्धता एवं पुष्टता के विचार से मुक्त संस्कृत तत्सम शब्दावली का प्रयोग हुआ है। इसके अतिरिक्त कतिपय अवलित संस्कृत शब्दों, उर्दू के शब्दों एवं अन्य प्रादेशिक बोलियों के देशी शब्दों को भी ग्रहण किया गया है। कतिपय उदाहरण प्रस्तुत हैं -

---

1- मेथलीशरण गुप्त ॥ भारत भारती , उद्भूत हिन्दी साहित्य का संतुष्टास :  
 आचार्य रामचन्द्र शुक्ल, पृ०- 419.



## संस्कृत शब्दावली -

अहीं पे स्वर्गीय कोई आला सुर्मनु दीया क्या रही है ।  
 सुरों के संगीत की सी ऐसी सुरीली गुंजार आ रही है।  
 कोई पुरंदर की किंकरि है कि या किसी सुर की सुंदरी ।  
वियोगतप्ता ही भोगमुक्ता हृदय के उद्गार गा रही है ॥

## उर्दू शब्दावली -

- ॥ १ ॥ तुम झूठे इत्ज़ाम लगाकर, ले जाते हो पैसा- पैसाकर  
 जेवर जरी वगेरह वीजें तुम्हें मुबारिक रहे तमीं जै ॥  
 ॥ २ ॥ वह सुख लखे की ताब क्या है न लभ लाते <sup>२</sup> ।  
 ॥ ३ ॥ पड़े कलाओं में जिस पेशाबी पर कभी न बल आया <sup>३</sup> ।

## देशज शब्दावली -

द्विवेदीयुगीन कवियों ने देशज शब्दावली का प्रयोग बहुतायत में किया है -

- ॥ १ ॥ जिसे नहीं मोहती, देखने जो कब उसे न रुचि लखती <sup>४</sup> ।  
 उनकी एक काँति लीकों से लगी नीलिमा नभ लखती ॥  
 ॥ २ ॥ सौत में न दृष्टि - कल लेता कबो <sup>५</sup> ।  
 ॥ ३ ॥ खींचकर मणि उचित मबिया हैम की <sup>६</sup> ।

१- महाबीर प्रसाद द्विवेदी : शहर और गाँव, १५० सं०, पृ०- ४१३.

२- हरिऔध : द्विप्रवास, पृ०- ४१.

३- हरिऔध : वैदेही वनवास, पृ०- ५७.

४- वही, पृ०- ५५.

५- मेथिलीशरण गुप्त : साकेत, पृ०- ३४.

६- वही, पृ०- ३४.



## 2- मुहावरे -

द्विवेदीयुगीन कविता में भी मुहावरों का व्यापक प्रयोग दिखार्थ पड़ता है। कवि मुहावरे की सहायता से कविता की व्याकरणिक संरचना में कलात्मकता लाने की कोशिश भी की है। पं० ज्योत्सनासिंह उपाध्याय हरिऔध इस दृष्टि से महत्वपूर्ण हैं और मुहावरों को प्रयोग के कारण कविता में व्याकरणिक स्तर पर और भावों की अभिव्यक्ति के स्तर पर कविता में कलात्मकता आ गई है -

क्यों पले पीस कर किसी को त्त ,

हे बहुत पालिसी बुरी तेरी ।

बम रहे बाबते पटाना ही,

पेट तुझसे पटी नहीं मेरी ॥

स्पष्ट है कि द्विवेदीयुगीन कवियों ने हिन्दी छोड़ी बोली की मुख्य कमी व्याकरण एवं शब्दभण्डार दोनों को दूर करने का अत्यधिक प्रयास किया और देशी, विदेशी सभी भाषाओं से शब्दों को लेकर अपने शब्दभण्डार को समृद्ध किया। यद्यपि व्याकरणिक संरचना की दृष्टि से काव्यभाषा सामान्य स्तर की है और उसकी सम्प्रेक्षणीयता भी बहुत प्रभावी नहीं है लेकिन उत्तर द्विवेदीयुगीन कविताएँ अभिव्यक्ति दृष्टि से प्रभावी हैं ।



## ॥४॥ शैल्लिक - संरचना

द्वितीययुगीन कविता संस्कृत काव्यपरम्परा से प्रभावित होने के कारण उसका शैल्लिक रूप भी संस्कृत काव्यशास्त्र से अधिक प्रभावित रहा। अतः इस युग में शैल्लिक संरचना का रूप सामान्यतया परम्परागत ही रहा। क्योंकि कविता की विषयवस्तु में कोई विशेष बदलाव नहीं आया। शैल्लिक संरचना की दृष्टि से द्वितीययुग का विश्लेषण निम्नवत् है -

### 1- अलंकार -

अलंकार द्वितीययुगीन शिल्पगत संरचना का प्रमुख आधार है। कवियों ने शब्दालंकार एवं अर्थालंकार दोनों प्रकार के अलंकारों का उपयोग अपनी कविताओं में किया है। शब्दालंकार जहाँ वमत्कृति एवं रजकृति के कारण आए हैं वहीं अर्थालंकार कवियों द्वारा कविता में भावोत्कर्ष एवं अर्थोत्कर्ष के लिए प्रयुक्त हुए हैं।

### शब्दालंकार :-

कविता में वमत्कार एवं रजकृता लाने के लिए इन कवियों ने शब्दालंकार का प्रयोग किया है। इसके लिए अनुप्रास, यमक, श्लेष आदि अलंकार उपयोग में आए हैं -

लता लललली लाल- लाल दल से लली ।

भरती थी दृग में अनुराग ललामता ।।

यहाँ पर "ल" वर्ण की बार- बार आवृत्ति करके अनुप्रास के द्वारा वमत्कार उत्पन्न करने की कोशिश की गई है। कविता में कलात्मकता के लिए यमक एवं श्लेष अलंकार का प्रयोग कवियों ने किया है -

विरह भार से नल मलाङ्गण, बले गुणवती नौका लेकर ।

कोई भी गुणवती इनको भी छीव रही है क्या पद पद पर ।।<sup>2</sup>

यहाँ गुणवती एवं गुणवती के प्रयोग द्वारा यमक अलंकार का प्रयोग किया गया है ।

1- जयोद्यासिंह उपाध्याय "ब हरिऔध" : वैदधी अनवास, पृ०-45.

2- रामनरेश त्रिपाठी : स्वप्न. पृ०- 30.



अर्थालंकार :-

ऋग्वेदी युग में भी सामान्यतः सादृश्यमूलक अलंकारों का ही प्रयोग अधिक हुआ है। ऋग्वेदीयुगीन कवियों ने भी अर्थालंकारकी दृष्टि से परम्परागत उपमेय- उपमानों को ही ग्रहण किया है लेकिन कहीं- कहीं नवीन उपमानों की भी योजना दिखाई पड़ती है।

उपमा अलंकार में उपमानों की योजना परम्परागत ही है -

१। १ वारु वन्दमा सम मुख मण्डल ।

यहाँ मुख की उपमा वन्दमा से दी गई है। इसी तरह एक अन्य उदाहरण -

तरल गोयधितुंग तरंग लौ

निखिड़ नीरद ये नभ भ्रूमेते

2

नवल सुन्दर श्याम शरीर की सजल नीरद सी अलङ्कृति थी।

यहाँ पर बादल की उपमा समुद्र से दी गई है तथा श्याम शरीर की उपमा बादल से दी गई है। अतः यहाँ प्रकृति एवं सौन्दर्य के विषय में उपमा अलंकार की योजना की गई है। स्पष्ट अलंकार की भी इसी तरह काव्य में प्रयोग हुआ है -

लिखकर लोहित लेख दूब गया है दिन अथा ।

वयोम- सिन्धु सखि देख तारक बुद- बुद दे रहा ।<sup>3</sup>

यहाँ समुद्र के साथ आकाश की ओसता दिखाने के लिए स्पष्ट अलंकार का कवि ने उपयोग किया है। यहाँ पर आकाश का रात्रिकालीन दृश्य है जो बुदबुद कर रहे समुद्र की तरह है। इसी तरह उत्प्रेक्षा का एक उदाहरण द्रष्टव्य है -

---

1- ऋग्वेदी काव्यमाला : सुमुदसुन्दरी, पृ०- 377.

2- हरिऔध : प्रियप्रवास, पृ०- 109.

3- मेथिलीशरण गुप्त : साकेत, पृ०- 281.



साँझ को ही रात हुई उनको गहन में  
 धारे गगनस्थली ने तारे रत्न गुन के  
 वमके धो नूपुरों की स्म गुन गुन के  
 सुन पड़ी राग की नयी सी टेक उनको  
 उत्थित वसुंधरा से रत्नों की शलाका, थी  
 किंवा अवतीर्ण हुई मुर्तिमती राका थी ।।

यहाँ पर कवि ने हेतुछेला से तारों को बिडिम्बा के नूपुरों की छवि से  
 आकाशान्वित आकाश द्वारा विकीर्ण रत्न माना है और बिडिम्बा को मुर्ति-  
 मती राका बनाकर प्रकृति का आलंकारिक वर्णन भी किया है। विरोधाभास  
 का एक उदाहरण द्रष्टव्य है -

धरी- भरी धरती है मेरी, मैं भी क्यों खड़ी हूँ ।

दिम में जलती, तम में कैमती, वर्णा में सुजी हूँ ।।

यहाँ कवि पद्मम विरोधी कथनों के द्वारा कविता में वमत्कार लाने की कोशिश  
 की है ।

शब्दशक्तियों -

----- ज्येदीयुग खड़ी बोली काव्यभाषा का प्रब प्रथम वरण होने के  
 कारण इस समय की कविताएँ अभिधात्मक अधिक हैं लेकिन कहीं- कहीं लक्षणा एवं  
 व्यंग्यना शब्दशक्तियों के भी उदाहरण मिलते हैं। शब्दशक्तियों की दृष्टि से  
 ज्येदीयुगीन कवियों में मैथिलीशरण गुप्त अधिक प्रभावशाली हैं। गुप्त जी अभि-  
 धार्थ की सहज वाचकता को ही काव्य में महत्त्व देते हैं। इन कवियों ने मुहावरों  
 एवं लोकोक्तियों के सहारे भी स्निग्ध लक्षणाओं को प्रभावपूर्ण ढंग से अभिव्यक्ति द-  
 े। इन कवियों के अभिधा पर अधिक बल देने से न यह भी स्पष्ट है कि इनका  
 उद्देश्य कविता में भाव पर अधिक जोर देने की रही है -

1- मैथिलीशरण गुप्त : बिडिम्बा, पृ०- 12.

2- मैथिलीशरण गुप्त : विष्णुप्रिया, पृ०-15.



क्यों न जब मैं मत्त गज सा घूम हूँ ?

कर- कमल लाओ तुम्हारा घूम हूँ ।

कर बढ़ाकर, जो कमल-सा था जिला,

मुस्कराई और बोली उर्मिला -

मत्त गज बनकर कियेक न छोड़ना

कर कमल कबकर न मेरा तोड़ना ।।

यहाँ लक्ष्मण अपने को गज कहते हुए और उर्मिला के कर- कमलों को घूमने की कौशिकता करते हैं तो उर्मिला कहती है कि मेरे कमल सदृश हाथों को सबसुख कमल समझकर तोड़ मत देना, क्योंकि हाथों के कमलों की सुन्दरता से कुछ लेना देना नहीं होता उसे तो कमलों को उखाड़कर फैलने में आनन्द आता है। अतः यह अभिधा का उदाहरण है। अविता में कलात्मकता के लिए लक्ष्मण शब्दशक्ति का भी प्रयोग हुआ है -

शिशिर, न फिर तू गिरि उन में,

जितना मोंगे, पतझड़ दूँगी, मैं इस निज नंदन में<sup>2</sup>।

यहाँ उर्मिला ने अपने शरीर के लिए "नन्दन" और चिरहज्जित स्त्री क्षीणता के लिए "पतझड़" शब्द का प्रयोग किया है। द्वितीययुगीन कवियों में कहीं- कहीं व्यंजना के भी प्रयोग दिखाई पड़ते हैं लेकिन ऐसे प्रयोग बहुत कम हैं -

साल रही सखि मों की

औंकी वह विव्रकूट की मुसको,

ओली जब वे मुससे -

मिला न उन ही न भवन ही मुसको<sup>3</sup>।

---

1- मैथिलीशरण गुप्त : साकेत, पृ०- 33.

2- वही, पृ०- 309.

3- वही, पृ०- 273.



यहाँ "भवन" शब्द में कवि ने व्यंग्यार्थ की योजना की है क्योंकि उर्मिता को तो भवन पहले से ही प्राप्त है अतः यहाँ भवन शब्द का प्रयोग "सुख" के लिए हुआ है ।

**प्रतीक -** जिवेदीयुगीन कविता में प्रतीकों का काफी मात्रा में प्रयोग हुआ है, इसका प्रमुख कारण कवियों का अनेक सीमाओं से बंधे रहना है। फिर भी परंपरा परम्परागत आध्यात्मिक एवं श्रृंगारिक प्रतीकों का उपयोग हुआ है। आध्यात्मिक प्रतीक ईश्वर, माया, ब्रह्म, जीव, जगत् आदि से ही जुड़कर कविता में आए हैं -

गजराज पंक में भँसा हुआ, ढटपट करता था फँसा हुआ ।

हथिनियों पास चिल्लाती थीं, वे जिव्हा जिवल चिल्लाती थीं॥

यहाँ गजराज- विभ्रमवासना में फँसे व्यक्ति का प्रतीक है, पंक- विभ्रमवासना का प्रतीक है, तथा हथिनियों - हथिनियों का प्रतीक है। इन कवियों ने श्रृंगारिक प्रतीकों का अत्यधिक प्रयोग किया है -

अजि इसी वापी में हंस बने बार- बार हम चिहुरे ।

सुखकर उन छोटों की मेरे ये जंग आज भी सिहरे ॥

हंस यहाँ पद्मवाचक का प्रतीक है ।

**बिम्ब -** जैविक एवं प्रकृतिगत अनुभूतियों को अभिव्यक्त करने के लिए जिवेदीयुगीन कवियों ने काव्यबिम्बों का भी प्रयोग किया है। ये बिम्ब कविता में प्रयुक्त होकर समस्कार एवं भावोत्कर्ष दोनों को व्यक्त करते हैं। ये बिम्ब बहरि-ओष्ठ और मेथलीभारणगुप्त में क्रिया रूप से देहे जा सकते हैं -

सबने रानी की ओर जवानक देख<sup>1</sup>,<sup>3</sup>  
प्रेमव्य तुमारावृता यथा विधु लेखी ।

1- मेथलीभारण गुप्त - साकेत, पृ० - 174.

2- वही, पृ० - 398.

3- वही, पृ० - 247.



यहाँ पर कवि ने रानी के लिए "तुमारा वृत्ता विधुलेखा" का बिम्ब प्रयुक्त किया है जो रानी की मानसिक अनुभूतियों के साथ रूप को भी रफ़्त करने में पूर्णतः सफल रहा है। इसी तरह एक अन्य उदाहरण द्रष्टव्य है -

मेरे वपल यौवन- बाल।

अबल अबल मैं पड़ा सो मवलकर मत साल ।।

यहाँ उर्मिला अपने यौवन के कारण उपजी कामगन्त- अनुभूतियों के लिए वपल बालक का बिम्ब रखा है। अतः यह ऐन्द्रिय बिम्ब है ।

### ॥ग॥ आन्तरिक संरचना

द्वितीयगीन आन्तरिक काव्यभाषा की संरचना मुख्यतः छन्दों पर ही आधारित है। द्वितीयगीन काव्य संस्कृति से अत्यधिक प्रभावित होने के कारण लयात्मकता के लिए इन कवियों ने संस्कृत के वार्णिक तथा मात्रिक छन्दों का ही मुख्यतः उपयोग किया है। हरिजोध ने अपना प्रियवास जापोपान्त संस्कृत वृत्ती में ही लिख डाला है। संस्कृत के पारम्परिक छन्दों का यथोचित निर्वाह होने के कारण कवियों को अत्यधिक कठिनाई का भी सामना करना पड़ा है। इस समय के कवियों द्वारा प्रयुक्त प्रमुख छन्दों में गीतिका, इन्द्रवज्रा, उपेन्द्रवज्रा, शिखरिणी, द्रुतविलम्बित, स्पमाला, हरिगीतिका, मस्तगन्ध, वरवे, कविरत, खेया, वीपा, वंशरथ आदि हैं। एक उदाहरण द्रष्टव्य है -

छेय देकर धीर मुनि ने ज्ञान के प्रस्ताव से,

तेल में रखवा दिया नृप- बध सुरक्षित भाव से ।

दूत भेजे दक्ष पित्र सन्देश के अक्षर गिता,

जो बुला लावे भरत को प्रकृत वृत्त कहे बिना ।।

उसके प्रत्येक चरण में 26 मात्राएँ हैं तथा यति 14-12 पर है अतः यहाँ गीतिका छन्द का उदाहरण है ।

1- मेथिलीशरण गुप्त : साकेत, पृ०- 326.

2- वही, पृ०-



अपनी कविता की सम्प्रेक्षणीयता में विस्तार लाने के लिए इस युग के कवियों ने गीतों की भी रचना की है। इन गीतों के निर्माण की कई पद्धतियाँ दिखाई पड़ती हैं। जैसे - श्रीधर पाठक ने संस्कृत के गीतगोविन्द को आधार बनाकर अपनी कविताएँ की हैं तथा रामवरित उपाध्याय, विद्योमीश्वर आदि कवियों ने भक्तिकालीन गीतों के आधार पर गीत रचना की है। इसके अतिरिक्त कुछ अन्य कवियों ने लोकगीतों को आधार बनाकर कविताएँ की हैं -

धूम- धूम बरसी रे बदरिया ।

धूम- धूम बरसी रे बदरिया ॥

तप्त हृदय की ताप सिरानी,

बुर्ख मयूरों की मनमानी ।

देखो जिधर उधर बी पानी,

भरती सर सरसी रे बदरिया ।

धूम- धूम बरसी रे बदरिया<sup>1</sup> ॥

ग़ैबदीयुगीन कविता की आन्तरिक रचना पद्धति में एक मुख्य बदलाव यह आया कि कविता अनुकान्त भी होने लगी है। प्रसाद ने प्रेमपथिक और धरिजोश ने प्रियप्रवास की रचना इन्हीं अनुकान्त लयों के आधार पर किया है। कालान्तर में यह पद्धति कविता की प्रकृति के अनुकूल सिद्ध हुई -

सुन क्ये । यम, बन्द्र, कुबेर की न बिलती रसना मम लामने ।

तद्यपि आज मुझे करना पड़ा मनुज सेवक से बकवाद भी ।

यदि क्ये । मम राक्षस राज का स्तवन है तुमसे न किया गया,<sup>2</sup>

कुछ नहीं ठर है, पर क्यों बुधा मिलज । मानुष मान बढ़ा रहा ॥

1- ग्याप्रसाद शुक्ल सनेही : सनेही रनावली, पृ०- 107.

2- पं० रामवरित उपाध्याय : उद्भूत हिन्दी साहित्य का इतिहास -  
आचार्य रामचन्द्र शुक्ल, पृ०- 411.



इसके अतिरिक्त द्विवेदीयुगीन कवियों ने अपनी कविताओं में उर्दू, बंगला आदि के छन्दों के लय को आधार बनाकर भी कविताएँ कीं। इसमें उर्दू का स्वाई, गज़ल तथा बंगला का पयार छन्द प्रमुख है।

॥ १ ॥ ऐसे मेहमान कहां मिलते हैं ,  
 कोम की जान कहां मिलते हैं ।  
 हैं ये मुमकिन कि फरिश्ते मिल जाँय,  
 तन्हे इन्सान कहां मिलते हैं ? - ॥स्वाई॥

॥ २ ॥ जीवन भर जिसकी वाह रची,  
 जीते जी वह प्रियवर न मिला।  
 अर्पित करते यह अङ्गुहार,  
 देखा कोई असर न मिला ।  
 कन-कन ढूँढ़ा योगी बनकर ,  
 दिशा दिशा में अलख जगा बाये ।  
 हे कहीं- यहीं पर उसका घर ,  
 घर- घर देखा वह घर न मिला । - ॥गज़ल॥

इस तरह आन्तरिक संरचना की दृष्टि से द्विवेदीयुगीन कविता अत्यंत प्रभावशाली है। उन्होंने अपनी भावनाओं और अनुभूतियों को व्यक्त करने के लिए विभिन्न लयात्मक संरचनाओं को साधने की कोशिश की है, जिसके कारण कविताओं की सम्प्रेक्ष्यता में अनेकित विस्तार आया है।



१११] व्याकरणिक संरचना :-

छड़ीखोली हिन्दी का भाषिक संरचना की दृष्टि से काव्यभाषा के रूप में वास्तविक प्रयोग छायावाद से ही प्रारम्भ होता है। छायावादी काव्यभाषा के अन्तर्गत भाषिक संरचना के सभी भागों में कवियों ने मौलिकता का परिचय दिया है। इन कवियों ने संरचना के प्रत्येक स्तर पर सर्वत्र किया है। हिन्दी काव्यभाषा की व्याकरणिक संरचना का रूप सामान्यतः पारंपरिक ही रहा है। ये मूल रूप से संस्कृत की व्याकरणिक संरचना के अवयव हैं। आधुनिक हिन्दी में यद्यपि उनका प्रयोग होता रहा लेकिन कविता में उनको रखने का ढंग बदल गया। ये रूप कविता को पूर्ण रूप देने के अतिरिक्त अब कविता में कलात्मकता लाने के भी साधन हो गए हैं।

व्याकरणिक संरचना की दृष्टि से उनके प्रयोग विविध पर संस्कृत का पूर्ण प्रभाव दिखाई पड़ता है। कर्ण विन्यास का प्रयोग संस्कृत की तरह नाद सौन्दर्य के लिए किया गया है। इन कवियों की कविताएँ कर्णविन्यास की कलात्मकता से भरी पड़ी हैं। शब्दविन्यास की दृष्टि से छायावादी कवियों ने अधिकतर संस्कृत के तत्सम शब्दावली का ही प्रयोग किया है। लेकिन केवल निराला ही की कविताओं में संस्कृत के अतिरिक्त देशज, उर्दू, अंग्रेजी, बंगला आदि अनेक भाषाओं के शब्दों का प्रयोग है। शब्दप्रयोग की दृष्टि से इन कवियों ने नये शब्दों का निर्माण भी किया है। इस क्रम में ये शब्द या तो देशज भाषा से ग्रहण किए गए हैं या अंग्रेजी के शब्दों के भावानुवाद हैं। वाक्य प्रयोग की दृष्टि से छायावादी कवियों ने सामान्यतया शास्त्रीय परम्परा को ग्रहण करके उन्नों के आधार पर कविता करने की कोशिश की है। निराला के मुक्त छन्द के प्रवर्तन के साथ मुक्त छन्दों की भी योजना दिखाई पड़ती है लेकिन परम्परागत छन्दों को ही लयों का मुख्य आधार बनाया गया है। इसके अतिरिक्त छायावादी कवि वाक्य- योजना में सहायक क्रियाओं का बहुत ही कम प्रयोग किया है। संज्ञा प्रयोग की दृष्टि से



छायावादी कविता वैकिक कल्पना एवं रहस्य की कविता है, अतः इस समय की कविताओं में अधिकशतः भाववाचक संज्ञा पदों का प्रयोग हुआ है। और जो भी व्यक्तित्वाचक संज्ञापद आए हैं वे व्यक्तित्वाचक संज्ञापद पर्याय रूप में उस प्रकार प्रयुक्त किए गए हैं कि उनसे विषय की कलात्मकता स्वयं ही अद् जाय। छायावादी कवियों ने सर्वनामों का अत्यधिक प्रयोग किया है। इसका प्रमुख कारण इनकी रहस्यमूलक कविताएं हैं। इन्होंने मैं तुम आदि सर्वनामों का अधिक प्रयोग किया है। छायावादी कवियों ने प्रियाओं के कलात्मक प्रयोग के द्वारा भी कविता में वमत्कार लाने की कोशिश की है। छायावादी कविता में विशेषता प्रयोग कई स्तरों पर दिखाई पड़ता है। पहला इन कवियों ने अपनी सविदनाओं के अनुस्यू नये विशेषणों का निर्माण किया है जो अधिकतर विश्वधर्मी हैं। दूसरा यह कि परम्परागत विशेषणों का स्तु सन्दर्भों से हटकर नवीन अर्थ एवं सविदनाओं के लिए प्रयोग किया है। जल, कारक, लिङ्ग, वक्त्र द्वारा छायावादी कवियों ने काव्यभाषा में कलात्मकता लाने के लिए इनका विपर्यय-मूलक प्रयोग पर बल दिया है। छायावादी कवियों ने प्रत्यक्ष एवं उपसर्ग का प्रयोग अधिकतर नये शब्दों का निर्माण करने के लिए किया है। भावों तथा सविदनाओं के अनुस्यू इन कवियों ने कहीं लम्बे- लम्बे तथा कहीं छोटे- छोटे समालों की योजना की है। विवेच्यकालीन व्याकरणिक संरचना का विस्तृत विवेचन शोधप्रबन्ध के तृतीय अध्याय में है।

### ॥२॥ शैल्यिक संरचना -

छायावादी कविता में अलंकारों की प्रभावी भूमिका बनी हुई है। ये छायावादी कवि अधिकतर सादृश्यमूलक अलंकारों के प्रयोग के ब सहारे कविता में वमत्कृति, भावोत्कर्ष, जिज्ञासा, कौतूहल आदि की सृष्टि करते दिखाई पड़ते हैं। छायावादी कवियों ने अलंकारों के प्रयोग में अधिकतर प्राचीन परम्परागत उपमान एवं उपमेयों को भी ग्राह्य किया है, इसीलिए इनकी कविताओं में उपमा, स्पक, उत्प्रेक्षा, प्रतीप, अर्धान्तरन्यास, विरोध आदि अलंकारों की प्रधानता बनी हुई है।



प्रतीकों की दृष्टि से छायावादी कवियों ने साक्ष्यमूलक प्रतीकों का अधिक उपयोग किया है। ये कवि साक्ष्यमूलक प्रतीकों में केवल उन्हीं प्रतीकों को ग्रहण किया है जो साक्ष्य पर आधारित होते हुए भी उससे ऊपर उठकर किसी सूक्ष्म- अमूर्त प्रतीयमान अर्थ सम्प्रेषण की क्षमता रखते हों। साधर्म्यमूलक प्रतीक विषयवस्तु की रहस्यमूलक कल्पना एवं भावुकतापूर्ण रागात्मक विवर्ण के लिए प्रयुक्त हुए हैं। छायावाद के कवियों ने मूर्त प्रतीकों की अपेक्षा अमूर्त प्रतीकों का प्रयोग अधिक किया है। और इन अमूर्त प्रतीकों के विषय अधिकतर ईश्वर एवं श्रृंगार से ही सम्बन्धित हैं।

छायावादी कविता में ऐन्द्रिय दृश्यव्यापार चिम्बों का प्रयोग अधिक हुआ है और ये तत्कालीन कविता की रहस्य एवं कल्पना को उभारने के लिए आए हैं। लोकचिम्ब छायावाद में प्रकृति एवं संस्कृति से ही जुड़कर श्रृंगारिक अनुभूतियों को अभिव्यक्ति दी है। छायावादी कवि भावचिम्बों के सहारे अपनी सूक्ष्म रहस्यवादी प्रकृतिगत अनुभूतियों को सम्प्रेषित किया है। जबकि विचार चिम्ब एवं इन कवियों के निजी सोच के लिए प्रयुक्त हुए हैं।

छायावाद के कवियों में निराला तथा दिनकर ने ही सामान्यतः मिथकों का उपयोग अपनी कविता में किया है। उनके द्वारा प्रयुक्त मिथक अत्यन्त साधारण हैं जो सामान्यतः बलिबास एवं धर्म से ही ग्रहण किए गए हैं। फैंटसी अपेक्षाकृत अत्यन्त नवीन शैलिक तत्त्व है जिसकी कहीं- कहीं जलक ही छायावादी कविता में देखने को मिलती है। और ये अपनी कसावट में मजबूत नहीं हैं। शोध-प्रबन्ध के चतुर्थ अध्याय में विवेककालीन शैलिक संरचना का विस्तृत विवेक है।

[[स] आन्तरिक संरचना -

----- छायावाद के कवियों ने लयात्मकता के यथासम्भव सभी तरीकों का अपने कविता में उपयोग किया है। इन कवियों ने अपनी कृ-



अनुभूतियों के अनुकूल लयात्मक स्वरूप को ग्रहण किया है जिससे कविता अत्यंत प्रभावी बन गई है। सामान्यतः इन कवियों ने परम्परागत जाणिज एवं मात्रिक को लेकर एक नवीन लय निर्माण की प्रवृत्ति भी दिखाई पड़ती है। छायावादी कवियों ने संगीत के राग- रागिनियों पर आधारित लय, लोकगीतों के लय एवं मुक्त छान्दिक लय के आधार पर भी कविताएँ की हैं। व्यंजना की दृष्टि से छायावाद के कवियों ने अधिकतर लक्षणाभूला शाब्दी व्यंजना का ही प्रयोग किया है तथा आर्थी व्यंजना की दृष्टि से वाच्य एवं लक्ष्यसम्भवा आर्थी व्यंजना का प्रयोग ही इनकी कविताओं में हुआ है। जबकि छायावादी कविता में शाब्दी व्यंजना अधिकतर प्रकृत के सहारे ही अभिव्यक्त हुई है। छायावादी कविता में विरोधाभास अलंकार के रूप में ही सामान्यतः प्रयुक्त हुआ है, केवल निराशा की कविताओं को छोड़कर क्योंकि वहाँ यह दृष्टिकोण के अर्थ में भी प्रयुक्त हुआ है। जबकि विडम्बना का प्रयोग, छायावादी कविता में न के बराबर है। विवेकशाल की आन्तरिक संरचना का विस्तृत विवेकन शोध- प्रबन्ध के प्रथम अध्याय में है ।



॥३॥ व्याकरणिक संरचना -

व्याकरणिक संरचना की दृष्टि से छायावादोत्तर जाल अत्यन्त समृद्ध है। इन कवियों ने भाव तथा अर्थ के उत्कर्ष के लिए व्याकरणिक संरचना के अंगों का अत्यन्त कलात्मक प्रयोग किया है। इस समय की कविता में वर्णों द्वारा नाद उत्पन्न करने की प्रवृत्ति का विकास हुआ है। शब्दों की दृष्टि से इन कवियों के अनुभवविस्तार अत्यन्त व्यापक होने के कारण इनके शब्दग्राह्य क्षेत्र भी बढ़ गया है। इन्हे कवियों से जीवन के जिस क्षेत्र से कविता लेते हैं, सामान्यतः वर्धों से शब्दों को भी ग्राह्य करने की कोशिश करते हैं। इससे इनका शब्द-भण्डार अत्यन्त व्यापक हो गया है। इस समय के कवियों ने वाक्यविन्यास के लिए फालतु शब्दों की योजना को त्याग्य दिया है और भाषिक कलावट के सा-कविता करने की प्रवृत्ति अपनाई है। वाक्यों में लय रक्षा की प्रवृत्ति को भाव-सम्प्रेषण के आगे धेय समझा गया है। इस समय की कविताओं में सहायक क्रियाओं का अत्यधिक प्रयोग होने लगा है जिससे काव्य की भाषा, गद्य की भाषा के निकट आ गई है। छायावादोत्तर कविता में भाषिक सम्प्रेषण सक्षम होने के कारण व्यक्तिवाचक संज्ञा का प्रयोग अधिक होने लगा है। सामान्यिक अनुभूतियों एवं संवेदनाओं में विस्तार के कारण द्रव्यवाचक संज्ञा पदों का भी प्रयोग अधिक हुआ है। सर्वनाम की दृष्टि से छायावाद के बाद की कविताओं में व्यक्तिवाचक संज्ञाओं के अत्यधिक प्रयोग के चलते सर्वनाम अब उल्लेख महत्त्वपूर्ण नहीं रह गए हैं जितने छायावाद तथा उसके पूर्व की कविताओं में हैं। क्रियाओं की दृष्टि से छायावाद के बाद की कविताओं में जनसामान्य जीवन की सार्वजनीनता एवं व्यापकता को स्पष्ट करने के लिए अक्रमक क्रियाओं का प्रयोग अधिक हुआ है। इसके अतिरिक्त नये क्रियाओं को भी ग्राह्य करने की प्रवृत्ति दिखाने पड़ती है, जो सामान्यतः ग्राम्य एवं देशीय क्रियाएँ हैं। विषय की स्पष्टता के चलते क्रिोधन का अधिक प्रयोग दिखाई नहीं देता क्योंकि यहाँ सीधे- सीधे वर्ण्यविषय पर अ



अल दिया गया है। लिङ्ग, काल, कारक, वचन की दृष्टि से उायावादोत्तर कवियों ने कविता के स्तर पर कलात्मकता लाने के लिए इनके विषयों का प्रयोग किया है। काल की दृष्टि से यह विशेष महत्वपूर्ण है क्योंकि उायावाद के बाद के कवियों ने वर्तमान जीवन की विसंगति एवं वासदी को भुतकाल का या भविष्यकाल के सहारे स्पष्ट करने की जोशिया अधिक दिवाई पड़ती है। प्रत्यय एवं उपसर्ग का प्रयोग शब्द निर्माण के लिए अधिकतर हुआ है और इसके लिए देशज प्रत्यय एवं उपसर्गों का भी प्रयोग अधिक है। समास की दृष्टि से ऐँकि नयी कविता को कवियों ने सरल एवं सज्ज रखने की लगातार जोशिया की है, इसलिये कविता में सामासिक योजना अत्यन्त कम है। विवेक्य व्याकरणिक संरचना का विस्तृत विवेकन शोध-प्रबन्ध के तृतीय अध्याय में किया गया है।

### ॥५॥ शैल्यिक संरचना -

उायावादोत्तर कविताओं में शैल्यिक संरचना की दृष्टि से अलंकारों का महत्व लगातार कम होता गया है। इन कवियों ने अलंकार के वमत्कृति युक्ति को छोड़कर उसके विस्तारमूलक प्रकृति को ग्राह्यकर अपनी सविदनाओं को अभिव्यक्ति दी है। इसके लिए इन नये कवियों ने यथासंभव नये उपमानों की योजना की है। इसलिये उनकी कविताओं में उपमा, रूपक, दूष्टान्त, उदाहरण एवं मानवीकरण आदि अलंकार ही आए हैं।

उायावाद के बाद के कवियों ने अपने भावों को सम्प्रेषित करने के लिए प्रतीकों का अत्यधिक प्रयोग किया है। इनकी कविताओं में प्रतीक कविता के आधारभूत ङग के रूप में उभरे हैं। इन कवियों द्वारा प्रयुक्त ये प्रतीक मानव जीवन के प्राकृतिक, ऐतिहासिक, वैज्ञानिक, धार्मिक एवं सांस्कृतिक आदि सभी क्षेत्रों से ग्राह्य किए गए हैं। इन कवियों ने परम्पारित रूढ़ प्रतीकों को छोड़कर आधुनिक उपभोक्तावादी जटिल जीवनबोध से उपजी सविदनाओं को स्पष्ट करने वाले समर्थ शब्द एवं नये प्रतीकों का वयन किया है।

उायावादोत्तर कविता में जीवन व्यापार की जटिलता बिम्बों के उत्कर्ष में सहायक हुई है और प्रायः सभी प्रकार के बिम्ब कवियों द्वारा प्रयुक्त हुए हैं।



धर्म एवं लोक सम्बन्धी बिम्बों के सहारे जीवन की प्राचीन रुढ़ प्रसंगितियों को उभारने की कोशिश दिखाई पड़ती है जो आज भी मनुष्य का अंग बनी हुई है। दुर्लभ व्यापार बिम्ब कहीं-कहीं अविज्ञान के विशुद्ध आत्मनिक रूप को तो कहीं गम्भीर विचारों को स स्पष्ट करते हैं। अन्य विविध बिम्बों के सहारे ये कवि जनजीवन से जुड़े सामाजिक-राजनीतिक एवं सांस्कृतिक सन्दर्भों को उभारने की कोशिश की है। अनुभवबिम्ब की दृष्टि से ये कवि जीवनत सामाजिक यथार्थपरक अनुभवों को कविता में स्थान दिया है। जबकि विचारबिम्बों में कोई न कोई विचारधारा का ही वर्णन है।

आधुनिक कवियों ने सामान्यतः प्राचीन मूल्यों के सन्दर्भ में आधुनिक समाज एवं जीवन की प्रसंगितियों को उभारने की कोशिश की है और इसके लिए इन कवियों ने मिथकों का प्रयोग किया है। इतिहासधर्मी मिथक कविता में सामाजिक, राजनीतिक विद्वपताओं को स्पष्ट करते हैं। मिथकों का सबसे कलात्मक प्रयोग धारणा सम्बन्धी मिथकों में दिखाई पड़ता है जहाँ वर्तमान जीवन सन्दर्भ में प्राचीन मूल्यों की पुनर्व्याख्या की गई है। उदाहरणार्थ तत्पर कविता में प्रयुक्त मिथक सभी धर्मों एवं राष्ट्रों के मिथकीय सन्दर्भ को ग्राह्य करके आए हैं।

उदाहरण के बाद के कवियों ने पैटर्न के सहारे अपने आन्तरिक अनुभवों एवं आगामी स्थितियों को विवर्धित करने का प्रयास किया है। इन कवियों ने मुक्तिशोध की अपनी एक अलग पकवान है उन्होंने इसके विचार के सहारे जीवन समस्याओं, निरुद्ध एवं जटिल आन्तरिक मनोभावों, आत्मसंश्लेष एवं व्यक्ति के खण्डित होते हुए व्यक्तित्व को उभारने में सफलता प्राप्त की है। विवेकशाली शैलीय संरचना का विस्तृत विवेक शोध-प्रबन्ध के वस्तु अन्वय में है।



छायावाद के बाद के कवियों ने अपनी स्विदना एवं प्रकृति के अनुरूप लय को ग्रहण किया है। जीवन की अपेक्षाकृत जटिल अनुभूतियों को सम्प्रेषित करने के कारण परम्परागत शास्त्रीय छन्दों के लयों को छोड़ दिया है और अपनी कविता के अनुरूप उन्हीं लयों को मुक्त रूप से रखने की कोशिश की है। इस स्थिति में एक साथ कई-कई छन्दों की लयों का भी उपयोग किया गया है। संगीत के आरोह-अवरोह के आधार पर भी कविता की गई है तथा लोकगीतों के छन्दों को भी कविता का आधार बनाया गया है। इसके अतिरिक्त मुक्त छन्द-रचना इस समय की कविता का प्रमुख गुण है। साथ ही अर्थ लय की योजना की भी यात की गई है। व्यंजना की दृष्टि से छायावाद के बाद के कवियों ने अपनी व्यंग्यमूलक अभिव्यक्ति प्रणाली के कारण आधी व्यंजना का प्रचुर प्रयोग किया है और ये व्यंग्यार्थ अधिकतर जनजीवन की विसंगतियों से ही जुड़कर आए हैं। छायावाद के बाद की कविता में विरोधाभास पूर्णतः अजीब "पैराडाक्स" के लिए प्रयुक्त हुआ है। यह विरोधाभास जहाँ व्यक्त के आन्तरिक संघर्षों को स्पष्ट करता है वहीं समाज के यथार्थ को भी सम्प्रेषित करने में सफल हुआ है। आज के जटिल होते सम्बन्धों को प्रभावशाली ढंग से अभिव्यक्ति देने के लिए आधुनिक कवियों ने अडम्बना का उपयोग किया है। व्यंग्य एवं कटुवक्ति यद्यपि इसमें कवियों के स्विकर साधन हैं लेकिन अधिक जटिल भावबोध को वास्तव एवं विनोद का सहारा लेकर प्रस्तुत किया गया है। शोध-ग्रन्थ के पंचम अध्याय में निवेद्य-ज्ञान की आन्तरिक संरचना का विस्तृत विवेचन है।



## तृतीय अध्याय

=====

आधुनिक हिन्दी कविता की व्याकरणिक संरचना

=====



कवि अपनी अनुसृष्टियों को स्वीकार देने के लिए जिन व्यावहारिक भाषिक स्वरूपों का उपयोग करता है वह कविता की व्याकरणिक संरचना कहलाती है। प्रत्येक कवि को लोक एवं समाज से अर्जित अनुसृष्टियों को लोक एवं समाज तक पहुँचाने के लिए भाषा के संज्ञा, सर्वनाम, क्रिया, विशेषण आदि प्रचालित व्याकरणिक तत्त्वों का सहारा लेना पड़ता है। उसके लिए व्याकरण अनिवार्यता एवं पिब्यता दोनों हैं। इन व्याकरणिक स्वरूपों में सम्प्रेषणीयता तीव्रता होने पर भी उसे 'अन्वय' स्वरूपों का ही सहारा लेना पड़ता है क्योंकि उसके सामने व्याकरणिक स्वरूपों के अतिरिक्त भाव एवं पिब्यता सम्प्रेषण का कोई अन्य समर्थ माध्यम नहीं है। यही कारण है कि समाज में प्रचालित अनुसृष्टिता सम्प्रेषण के अन्य स्वरूपों सूचिका चित्रकला संगीत, नृत्य आदि के परिश्रेष्ठ में काव्यभाषा संरचना की प्रेषणीयता को सबसे कम करके आँका जाता है। लेकिन मनुष्यों तक एक दूसरे के विचारों एवं भावों को पहुँचाने का यह सबसे सस्ता एवं सज्ज साधन होने के कारण अनुसृष्टिता सम्प्रेषण के अन्य साधनों की ओर इतकी उपयोगिता अधिक है। कविता एक भाषिक अभिव्यक्ति है और प्रत्येक भाषा का अपना व्याकरण है। व्याकरणिक संरचना के अन्वयों के बिना काव्यसंरचना का निर्माण संभव नहीं है। ऐसी स्थिति में रचनाकारों को इस प्रक्रिया से अभिवार्यता: गुजरना पड़ता है।

प्रत्येक भाषा के दो धर्म होते हैं - प्रथम उस भाषा का सामाजिक प्रचलन के बीच प्रतिष्ठित होना एवं द्वितीय वैचारिक आदान प्रदान की क्षमता से संयुक्त होना। इसीलिए काव्यसंरचना व्याकरणिक स्तर पर जहाँ सामाजिक सहमति प्राप्त करती है वहीं वैचारिक आदान-प्रदान के आधार के रूप में रचनाकार से जुड़कर पाठक अथवा श्रोता की अनुसृष्टि का अंग भी बनती है। इस प्रक्रिया में सफलता काफ़ी हद तक इस बात पर निर्भर करती है कि वह स्वयं व्याकरणिक स्वरूपों को कितना हृदय तक साथ पाया है। अतः रचनाकार अपने तृणन के आरम्भिक सृजन के आरम्भिक क्षणों में लगातार इस दृष्टि से संवेष्ट रहता है कि व्याकरणिक



रचना को किस तरह साधा जाए कि वह निराला सत्यतापूर्ण बिना किसी अवरोध को उत्पन्न किए तुजन के सन्दर्भ को कला के रूप में स्थापित कर सके और इस सत्य की प्रकृति आधुनिक हिन्दी के शुद्धाती और की रचनाओं में सत्यता से देखा जा सकता है ।

भाषा के व्याकरणिक ढाँचे की स्वीकृति रचना एवं रचनाकार की आवश्यकता है । रचनाकार को तुजन के स्तर पर इस समस्या को बार-बार डेलना पड़ता है और प्रत्येक समर्थ कवि भाषा के रूप में इस समस्या से जीवन भर झूझता है । इस झूझने की प्रक्रिया में काव्यभाषा संरचना को और अधिक सम्प्रेक्षणीय बनाने के लिए उसमें नये तत्वों को सम्मिलित करने का प्रयास करता रहता है । सामान्यतः रचनाकार व्याकरणिक रूपों को रचना में दो दृष्टियों से प्रयुक्त करता है, प्रथमतः व्याकरणिक अंगों के प्रयोग से उत्पन्न अर्थ एवं ध्वनि का सहायता से कविता के ढाँचे को सुव्यवस्थित करना वहीं कवि दूसरी ओर व्याकरणिक अवयवों का कविता में इस तरह प्रयोग करता है कि वह सत्यविधान का अंग होकर भावोत्कर्ष में सहायक हो सके और अधिकतम सम्प्रेक्षणीयता उत्पन्न कर सके । उदाहरण के रूप में हिन्दी की बोली की प्रारम्भिक रचनाओं में जहाँ भाषिक शैथिल्य पिछाई पड़ता है वहीं आधुनिक हिन्दी कविता भाषिक क्ताघट, भावोत्कर्ष की क्षमता एवं सम्प्रेक्ष्य धर्म से युक्त है । कवि अपनी प्रकृति एवं अनुसृति की मर्ति के कारण कविता का निर्माण मात्र व्याकरणिक संरचना के अवयवों से बँधकर नहीं करता क्योंकि कविता बँधन नहीं शुभित मँगती है और यही कारण है कि किसी भी भाषा के व्याकरणिक तत्वों एवं नियमों का निर्माण उस भाषा के साहित्य के आधार पर होता है न कि साहित्य का निर्माण भाषिक संरचना एवं नियमों को देखकर किया जाता है । इसीलिए कवि अपनी सम्प्रेक्ष्यता आवश्यकता के कारण काव्यभाषा के व्याकरणिक ढाँचे में नये-नये प्रयोग करता रहता है ।



## व्याकरणिक संरचना का स्वरूप

हिन्दी काव्यभाषा की व्याकरणिक संरचना का रूप सामान्यतः पारंपरिक ही रहा है। ये मूल रूप से संस्कृत की व्याकरणिक संरचना के अवयव हैं और वृत्ति संस्कृत की व्याकरणिक भाषा साहित्य एवं व्याकरण की दृष्टि से अत्यन्त समृद्ध है अतः जब हिन्दी काव्यभाषा का निर्माण होने लगा तो इसके व्याकरणिक स्वरूप का निर्माण संस्कृत से ही लेकर किया गया और उसमें स्थानीय प्रभावों एवं अवधी तथा ब्रजभाषा आदि के प्रभाव से कुछेक उपांग बट- बट मात्र गए हैं, इससे उसके मूल स्वरूप में कोई परिवर्तन नहीं हुआ है।

**संज्ञा :-** संज्ञा में सभी संज्ञाएँ संस्कृत की हैं - १। व्यक्तिवाचक संज्ञा, २। जातिवाचक संज्ञा, ३। द्रव्यवाचक संज्ञा, ४। समूहवाचक संज्ञा, ५। भाववाचक संज्ञा। इनमें भाववाचक संज्ञाओं का निर्माण तीन प्रकार से होता है - ६। जातिवाचक संज्ञा से, ७। विशेषण से, ८। क्रिया से।

**सर्वनाम :-** संस्कृत के सर्वनामों के साथ-साथ हिन्दी में उन्हीं सर्वनामों के विकारी रूप भी प्रचलित हो गए। इस तरह से हिन्दी में सर्वनामों की संख्या अधिक हो गई है। सर्वनामों का सामान्य विभाजन - १। पुंस्ववाचक सर्वनाम, २। निश्चयवाचक सर्वनाम, ३। अनिश्चयवाचक सर्वनाम, ४। सम्बन्धवाचक तथा ५। प्रश्नवाचक सर्वनाम है।

**विशेषण :-** हिन्दी में विशेषण के साथ विशेषण का प्रयोग दो प्रकार से होता है- संज्ञा के साथ तथा क्रिया के साथ। विशेषण के तीन भेद होते हैं - १। सार्वनामिक विशेषण - इसके दो भेद मूल सर्वनाम तथा योगिक सर्वनाम हैं। २। गुणवाचक विशेषण - इसके सात उपभेद हैं - ३। कालवाचक, ४। स्थानवाचक, ५। जाकारवाचक, ६। रंगवाचक, ७। वेशावाचक, ८। गुणवाचक, ९। सम्बन्धवाचक। ३। संख्यावाचक विशेषण - इसके तीन भेद हैं - ४। निश्चित संख्यावाचक



५५॥ अनिश्चित संख्यावाचक, ५६॥ परिणामबोधक अनिश्चित संख्यावाचक विशेषण के पाँच उपभेद हैं - ५७॥ गणवाचक, ५८॥ क्रमवाचक, ५९॥ आक्षेपितवाचक, ६०॥ अनुपायवाचक, ६१॥ प्रत्येक बोधक ।

**क्रिया :-** क्रियाएँ मुख्यतः दो-अर्थ की क्रिया एवं सार्थक क्रिया होती हैं। जो वर्तमानकालिक क्रिया, भूतकालिक क्रिया और भविष्यकालिक क्रिया में विभाजित होती हैं। इन क्रियाओं के पाँच अर्थ होते हैं - ६२॥ निवृत्त्यर्थ क्रिया, ६३॥ संभाव्यार्थ क्रिया, ६४॥ संहारार्थ क्रिया, ६५॥ आक्षेपार्थ क्रिया, ६६॥ स्तुतिार्थ क्रिया।

**लिङ्ग :-** हिन्दी में दो प्रकार के लिङ्गों का व्यवहार होता है। पद या लो पुल्लिङ्ग होता है या स्त्रीलिङ्ग ।

**कारक :-** संस्कृत के सभी कारकों का प्रयोग हिन्दी में भी होता है, जो कुछ जाठ हैं- ६७॥ कर्त्ता, ६८॥ कर्म, ६९॥ करण, ७०॥ सम्प्रदान, ७१॥ अपादान, ७२॥ सम्बन्ध, ७३॥ अधिकरण, ७४॥ सम्बोधन ।

**काल :-** काल तीन प्रकार के है - ७५॥ वर्तमानकाल, ७६॥ भूतकाल, ७७॥ भविष्यकाल ।

**वचन :-** दो प्रकार के वचन हिन्दी में प्रयुक्त होते हैं - एकवचन तथा बहुवचन ।

**प्रत्यय :-** हिन्दी में तीन तरह से प्रत्ययों का प्रयोग होता है - ७८॥ १। कृत् प्रत्यय, ७९॥ तद्धित प्रत्यय, ८०॥ विदेशी प्रत्यय। क्रिया या धातु के साथ जुड़ने वाले प्रत्यय कृत् प्रत्यय होते हैं, जबकि संज्ञा, सर्वनाम, विशेषण में जुड़ने वाले प्रत्यय तद्धित प्रत्यय कहलाते हैं। विदेशी प्रत्ययों में अरबी-फारसी तथा अँग्रेजी के प्रत्ययों का हिन्दी में प्रयोग होता है।



**उपसर्ग :-**

----- हिन्दी काव्यभाषा में तीन प्रकार के उपसर्गों का प्रयोग होता है -

॥ १ ॥ संस्कृत के परसर्गों का प्रयोग, ॥ २ ॥ हिन्दी के परसर्गों का प्रयोग, ॥ ३ ॥ विदेशी परसर्गों का प्रयोग।

**समास :-**

----- संस्कृत के समासों का वही ही प्रयोग हिन्दी में होता है -

॥ १ ॥ अव्ययीभाव, ॥ २ ॥ तत्पुंज समास, ॥ ३ ॥ अर्थान्वय समास, ॥ ४ ॥ द्विगुमास, ॥ ५ ॥ बहुव्रीहि समास, ॥ ६ ॥ द्वन्द्वसमास।



कविता की भाषा और गद्य की भाषा में उसरी अन्तर अन्वय का होता है। गद्य की भाषा में अन्वय की रक्षा के प्रति संवेदता रहती है, लेकिन कविता में लय एवं लम्पेण पर अधिक जोर होने के कारण अन्वयविहीन वाक्य-विन्यास की योजना दी जाती है। इसके लिए कविता में प्राचीन समय से ही उन्म के रूप में शास्त्रीय वाक्य-विन्यास की योजना दिखाई पड़ती है। कविता में वाक्य विन्यास का यह रूप छायावादी कविता तक विशेष रूप से दिखाई पड़ता है -

जिसके अरण अमोलों की, मन्त्राक्षी सुन्दर गया में ।

अनुरागिणी उजा लेती थी, निज सुभाग मधुमाया में ।

इसमें प्रसाद ने प्राचीन शास्त्रीय परम्परा के अनुसार कविता का निर्माण किया है। यह सामान्यतः ताटक उन्म है, जिसमें यति 16, 14 मात्राओं पर होता है। इसमें कुल 30 मात्राएँ तथा वरणान्त मग्न ॥555॥ से होता है। इसके अनुसार कविता में लय की योजना करने से वाक्यविन्यास ताटक उन्म के रूप में सामने आता है। कविता में इस तरह की वाक्य योजना में पारम्परिक वाक्यविन्यास की रक्षा के कारण अनावश्यक शब्द भी आ जाते थे जो इस तरह की वाक्य - योजना का सबसे कमजोर पक्ष है -

जो गुँज उठे फिर नल नल में,

सुगन्धना समान मवलता सा,

औंखों के लोचों में बाहर,

रमणीय रूप जन दत्ता सा ।

---

1- प्रसाद ग्रन्थावली, भाग- 1, लहर, पृ० - 337

2- प्रसाद ग्रन्थावली, भाग- 1, कामायनी (लज्जा सर्ग), पृ०- 311.



यह लवणमयिक पदपादाङ्कुरक अन्त है जिसमें प्रत्येक वर्ण में 16 मात्रा तथा अन्त में गुरु होता है। इसमें पारम्परिक त्रय निर्वाह के लिए अन्त में "सा", "सा" की योजना की गई है जो अर्थ के स्तर पर आवश्यक है। जीता में चली प्रजार के शास्त्रीय वाक्य-विन्यास के प्रति निराशा ने विद्रोह किया और भासा-नुकूल वाक्य योजना करने तथा मात्रा त्रय की रक्षा के लिए प्रयुक्त होने वाले अना-वश्यक शब्दों के चिह्नकार पर धन देते हुए क्षितिता के नये वाक्य-विन्यास को लागू रखा -

नहीं गयाचार

फेड़ यह जिसके तो जेनी हुई रूनीजर,

रथाम ल भर बैधा योदन,

नल नयन प्रिय ज्वरत मन,

गुरु द्योड़। जाथ,

जुती धार- धार प्रचार

लागने ल-गाविलन अदृष्टालन प्राकार ।

जागे वलज प्रगतिपाद- प्रयोगपाद में जीव अपने भावों की अधिकतम सम्प्रेषित करने के लिए चञ्छा के अनुस्य वाक्य-योजना करने लगे जिससे उसमें उगातार सब उल्लासता जाती चली गयी। इस तरह से क्षितिता की वाक्य-योजना ग. की वाक्य-योजना के निन्दित आ गई और क्षी- क्षी यह अन्तर भी विष्ट हो गया है -

१० तीक्ष्ण अवाग से क्षितिता उत्पन्न हो जाती है,

एक वृत्त में प्रणय फलीभूत हो जाता है,

पर मैं अखिल विश्व का प्रेम खोजता फिरता हूँ<sup>2</sup>

क्योंकि मैं उसके अखिल हृदयों का गाथाकार हूँ ।

1- निराशा रक्ताक्षी, भाग- 1 । [जनाविज्ञ : तोड़ती पत्थर], पृ०- 323.

2- उदानीरा, भाग-1 । [क्योंकि मैं जीव हूँ], पृ०- 136.



भाषाभाषी क्रिया की वाक्य-योजना में तदायक क्रियाओं (दे, था आदि) का क्रियाओं ने बहुत-सा प्रयोग किया है जोर जो प्रयोग मिलते हैं उनमें से अधिकांशतः तदायक क्रियाएँ वाक्य के बीच में ही हैं। भाषाभाषी क्रियाओं में भिन्नता के अतिरिक्त दूसरे क्रियाओं के कुछ उदाहरण हैं। ऐसी जिनमें तदायक क्रियाएँ वाक्य के अन्त में हों -

विपरीत जन्म के लघु-प्राण  
भुगुनासे रहते थर तान  
अमरता के जीवन का दान  
वृक्ष जीवन का रम पित्राज ।

इसी विपरीत प्रगतिभाषी एवं प्रयोगभाषी क्रियाओं ने तदायक क्रियाओं का अपनी क्रिया में निःसंजोव प्रयोग किया है -

करता नहीं हूँ ।  
मगर उसे जब देखता हूँ, देखा नहीं जाता है ।  
आज भी खड़ा है जब मेरी प्रतीक्षा में -  
मेरे दरवाजे पर ।

इसी तरह संयुक्त वाक्यों का प्रयोग भी भाषाभाषी क्रियाओं ने ही किया है। इनके द्वारा प्रयुक्त संयुक्त वाक्यों में सर्वाधिक "और" वाले वाक्य हैं, इस "और" की जगह इन क्रियाओं ने अधिकांशतः जब की रक्षा के लिए "जो" का ही प्रयोग किया है -

स्पष्टले, सुनते जाग्र- गोर,  
नीले पीले ओ जाग्र भोरे ।

जहाँकि नहीं क्रिया के क्रियाओं में बहु संयुक्त-वाक्यों का प्रयोग बहुत कम है।

1- राधेग, जीवन, पृ०- 30.

2- लिलरा तदायक : देवदत्ताय विधि ॥ अरे का दान, पृ०- 13.

3- पन्त ग्रन्थावली, भाग- 1, गुंजन, पृ०- 239.



कायावादी क्रियाओं के वाक्य सामाजिक प्रवृत्ति के अधिन निरुद्ध है। वाक्का प्रमुख कारण संस्कृत की शब्दावली से शब्दों का प्रयोग है। इस शब्द-प्रयोग के कारण संस्कृत की शक्ति भी हिन्दी में आ गई है -

जब अनिच्छित वरण तुम्हारे पित्र निरन्तर,  
 ठोक रहे हैं जग के विकृत वक्षःस्थल पर ।  
 शत-शत- फेनोच्छ्वसित, स्फीत- फूटकार-भयंकर,  
 गुमा रहे हैं धनाकार जगती का अन्धर ।

यदि ऐपरीत नहीं अविता के क्रियाओं में वाक्य वरन कई भावबहुल वक्तव्य हैं -

दर्द जितना भी  
 फूट रहा हो, उभेटकर  
 भो,  
 जो जो की छिटियों,  
 भो !  
 जो,<sup>2</sup>

नयी अविता के क्रियाओं की क्रियाओं में वाक्य-योजना के सम्बन्ध में एक महत्वपूर्ण बात यह है कि इन क्रियाओं ने अपनी क्रियाओं में कहीं- कहीं संस्कृत के पूरे वाक्य, कहीं हिन्दी क्रियाओं के पूरे वाक्य और कहीं अंग्रेजी क्रियाओं के पूरे- पूरे वाक्य जो भी लाकर रख दिया है। उदाहरण कायावादी क्रिया विनय से यह प्रवृत्ति शुरू होती है।

विरय्यगर्भः समवर्तताग्रे भूतस्य जातः परितरेऽ जासीत् ।  
 क्षार पृथिवीं ताम्रतोभाम् <sup>4</sup>स्मे देवाय अत्रिना विधेम ।  
 अथ - आजादस्य प्रथम दिवसे ।

1- संक्षिप्त अन्धावली, भाग-1, पृष्ठ 4, पृ०- 325.

2- सर्वेश्वरदास सक्सेना : जो की छिटियों, पृ०- 158.

3- रश्मिनी, दिनकर, पृष्ठ 4, पृ०- 13.

4- सदानांरा, भाग-1 : अथ, पृ०-197.



जो तरब तरब-<sup>1</sup> जियों ने जियताओं के जास्य भी इन जियों ने  
जियताओं में जाय हैं -

॥ १ ॥ जदभुल ए० अनुपम जाग - ॥<sup>2</sup>पूरदाज॥

॥ २ ॥ राशि ने जे रामरु द्रोही तु<sup>3</sup>अविदास॥

जो तरब से जियों के जास्य भी जियताओं में खूब जाय हैं -

॥ १ ॥ गेट छाउन छै<sup>3</sup>

॥ २ ॥ धाउ जयती छ्वाट ए स्कीट जिरिल थिं<sup>4</sup>

॥ ३ ॥ व जाधल छज व फाउर जॉफ व मे<sup>5</sup> ।

जाधुमिक जास के जगमग जभी जियों ने अपनी जास्य-योजना में गुहारों एवं  
जासों का गुहार प्रयोग किया है। ऐसे जियों ने अपनी अनुभूतियों को प्रत्ये-  
क जिस करने में सफलता मिली है -

॥ १ ॥ तर जयान पेरे की गुल र  
जॉफ जोटले फटती गाली<sup>6</sup> ।

॥ २ ॥ जाहर पत्ता में जै देद,  
एने तर जन्था, अर्थ छे<sup>7</sup> ।

॥ ३ ॥ जो जिये ते अज्जा फहराते घर लौटे  
जो मरे ते खेल रहे<sup>8</sup> ।

1- तीतरा सप्ताह : मदन वात्सव्यायन, ॥स्वस्ति मेरी पेटी॥, पृ०- ३५.

2- तीतरा सप्ताह : मदन वात्सव्यायन, ॥रकारी करखाने में श्रमारी की किता॥  
पृ०- ११.

3- दूसरा सप्ताह : शकुन्ता माधुर, ॥जिन्दगी का बोझ॥, पृ०- ४३.

4- अनुपस्थित लोग : भारतभूषण अग्रवाल ॥मले का पौधा॥, पृ०- १३.

5- अदानीरा, भाग-१ : ज्येष्ठ, पृ०- १३१.

6- पन्त जन्थावली, भाग-२ ॥ग्राम्या॥, पृ०-१३७.

7- तिराला रचनावली, भाग-१, पृ०- ३०२

8- अन्द्रभुष रौपे हुए थे, पृ०- ३०.



काव्यभाषा संरचना की दृष्टि से वाक्यविन्यास का विश्लेषण करने के उप-  
रान्त निम्नलिखित निम्न में उभर कर सामने आते हैं -

१। परम्परागत उन्मुख वाक्य-योजना के त्याग के कारण काव्यभाषा में  
भाषिक कसावट की प्रवृत्ति दिखार्ह पड़ती है। वाक्यों में गेयता की रक्षा के लिए  
जो अनावश्यक शब्द प्रयुक्त होते थे वे अज्ञात समाप्त हो गए हैं। इस कारण नयी  
कविता के अर्थविस्तार में जहाँ कृति दुर्बल थी दूसरी ओर इसी की प्रियता की  
दृष्टि से गिरावट भी आई। लेकिन इसी कारण नयी कविता का जीव बचाकर जिन  
एक अर्थगत दोनों से अब लक्ष्य है।

२। नयी कविता के वाक्यों में उदात्त क्रियाओं के प्रचुर प्रयोग से वाक्य -  
विन्यास सरल एवं सीधेनाओं के अनुसृत हो गया है। काव्य की भाषा एवं गद्य की  
भाषा का अन्तरी भेद अबुत बलश हो गया है और अर्थविस्तार की दृष्टि से भाषा  
अधिक प्रभावी हो गयी।

३। शब्दों के प्रयोग की तरह शब्द वाक्य-प्रयोग की दृष्टि से भी अधिक  
स्वतन्त्र हो गया है। वे अर्थ, अर्थहीन, संस्कृत, अंग्रेजी साहित्य से तथा समाज में प्रच-  
लित मुहावरों के घूरे के घूरे वाक्य लाकर अपनी कविता में रखने लगे, जिससे सम्प्रे-  
षण में विस्तार तथा कविता में विविधता आई।



काव्यभाषा संरचना में संज्ञा के प्रयोग की दृष्टि से यह काम अत्यन्त महत्त्वपूर्ण है । छायावादी कवियों ने जहाँ आवश्यक संज्ञा का अत्यधिक प्रयोग किया है वहीं व्यक्तिवाचक संज्ञाओं का भी काव्यभाषा के स्तर पर अत्यन्त कलात्मक प्रयोग हुआ है । इसके विपरीत प्रगतिवादी प्रयोगवादी कवियों की कविताओं में द्रव्यवाचक संज्ञा का अधिक प्रयोग किया है । इसका कारण दोनों छायावाद तथा प्रगतिवाद-प्रयोगवाद का प्रभुत्वगत अन्तर है । छायावादी कवियों प्रताप-निराशा-पीडा-तथा महादेवी ने व्यक्तिवाचक शब्द श्रृंखला समय शब्द के अर्थ एवं विद्वता पर अत्यन्त बारीक दृष्टि रखी है - और व्यक्तिवाचक संज्ञा के सीमित अर्थ एवं भाव समझने के बीच कलात्मक प्रयोग करते हैं -

झूठे तु ता फल खू नाराय भक्ति  
मिथे पुँ में जलाल अधनो अति प्रार्थकर ।<sup>1</sup>

यहाँ भवान् शिव के ओक पर्यायवाची शब्दों में कवि सावित्राय खू" शब्द का प्रयोग कर शिव के कौटुम्भी एवं भक्तिरत्न का उक्ति किया है । महादेवी का एक उदाहरण -

जिह्व का जलजाल जीवन जिह्व का जलजाल<sup>2</sup>

जलजाल कमल का पर्याय है । जल से उत्पन्न होने के कारण इसे जलजाल कहा जाता है। महादेवी का दुःखपूर्ण जीवन भी अनुभव है । यहाँ कविांगिनी ने अपनी वेदनापूर्ण जीवन की मार्मिकता को उभारने के लिए जलजाल का सावित्राय प्रयोग किया है ।

नये कवियों ने व्यक्तिवाचक संज्ञा का उपयोग या तो तान्द्री को स्पष्ट करने के लिए विवरण के रूप में किया है या व्यक्तिवाचक संज्ञा को प्रतीक बनाकर तान्द्री को उभारने में उनकी रुचि रही है यथा-

1- कामायनी, पृष्ठ 210

2- कामायनी पृष्ठ 180



जिड़कियों से जॉकेते हैं  
 देखो हैं घाट का यह दृश्य  
 उपर सूंरी उपर धारागंज  
 बीच का विस्तार  
 बन गया है आज पारावार ।<sup>1</sup>

१११

मैं भी चौड़ी  
 पास न थी पर कानी चौड़ी-  
 गुँह लटकाए किो राह में  
 गुले धिक्कन-आवेरहुआ ।<sup>2</sup>

प्रथम में जहाँ सूंरी दारागंज भाव परिवर्ण के लिए जाय हैं वहाँ  
 दूसरे उदाहरण में जितन, कितानवर्ण और जलदेहूआ मजदूर वर्ग के प्रतिनिधित्व के रूप  
 में रखे गए हैं । व्यक्तिवाचक संज्ञा की दृष्टि से छायावाद और प्रगतिवाद-  
 प्रयोग तब दोनों में छायावाद ने ऐतिहासिक एवं प्राकृतिक वस्तुओं के नाती से  
 ही संज्ञा को लिया है जबकि प्रगतिवादी-प्रयोगवादी कवियों ने ऐतिहासिक तथा  
 जन-जीवन से जुड़ी देश-प्रदेश के व्यक्तिवाची संज्ञा पदों को अपने कविता में स्थान  
 दिया है । जातिवाचक संज्ञा की दृष्टि से भी यह स्थिति दोनों जनक बनी हुई  
 है । इन आधुनिक कवियों ने जातिवाचक संज्ञाओं का प्रयोग व्यक्तिवाचक संज्ञा  
 की तरह से भी करते हैं । उक्त वर्ग में ताधारण्णया वे शब्द शामिल हैं जो मुख्य  
 नामों के बड़े उपनाम में आते हैं । यह प्रवृत्ति छायावादी कवियों में अधिक  
 दिखाई पड़ती है- निराला की कविता -

बापू, तुम मुर्शि जाते यदि  
 तो लोकमान्य से क्या तुमने  
 बोला भी कभी पिता होता १-  
 दक्षिण में हिन्दी पलकाकर  
 लज्जे हिन्दुस्तानी की छपि,<sup>3</sup>

1- लतारि गंजों वाली-नागार्जुन १ गीले पॉके की दुनिया खर्च है छोड़ो १९०५।

2- काठ की छलियाँ-तर्केश्वर १९५५ भारती साहित्य १९० १५७

3- विश्वनाथ स्वामी की भाषा-२ पृष्ठ १३५ । वाण के प्रति ।



इसमें बापू शब्द गाँधी जी के लिए, लोकमान्य शब्द पिळ्ळे के लिए तथा दक्षिण शब्द का प्रयोग "दक्षिण भारत" के अर्थ में किया गया है। कविता में संज्ञा बोधक शब्दों का काव्य की दृष्टि से विशेष कलात्मक प्रयोग संभव नहीं होता क्योंकि ये संज्ञाएँ कविता में सामान्यतः सूचनार्थ ही प्रयुक्त हैं। संज्ञा शब्दों की अपेक्षा क्रिया का प्रयोग कविता में अपेक्षाकृत अधिक वैधिव्यपूर्ण होता है। फिर भी छायावादी कवियों ने संज्ञा शब्दों की सहजता से लक्ष्मी शक्ति की सुंदर उद्गावना की है -

जल रहा है युग निवास<sup>1</sup>

यहाँ पर "निवास" संज्ञा का युग के साथ वस्त्र के अर्थ में अस्वाभाविक प्रयोग किया गया है किन्तु यह "निवास" अपना सामान्य अर्थ "वस्त्र" को छोड़कर युग तथा समाज में हो रहे विविध प्रकार के परिवर्तनों का सूचक है। वस्तुतः छायावाद के बाद के कवियों में अवचितभावक संज्ञाएँ सामान्यतः सूचनार्थ आई हैं किन्तु इन कवियों ने कहीं-कहीं उनको प्रतीक का रूप देकर कविता में नवीन सन्धियों की दृष्टि करने का प्रयास किया है। छायावादी कवियों ने अवचितभाषी संज्ञाओं को कविता में कहीं-कहीं भाववाचक एवं जातिवाचक संज्ञा में परिवर्तित कर दिया है। जैसे कवि इन्हें जातिवाचक संज्ञा में रूपांतरित करते हैं, वह संज्ञा अवचित कितनी अवचित विशेष का बोधक न छोड़कर एक पूरे जाति विशेष का चिह्न करने लगता है -

व्यास गुनि को धूम में शिवसा धलाते  
भीम अर्जुन को गंधे का बोज़ दौते देखा हूँ।  
तत्त्व के हरिश्चन्द्र को अन्याय घर में  
भूत की देव गवाही देखा हूँ  
द्रौपदी को और शैला को शर्मा को  
रूप की दुकान खोले  
आज को दो-दो टके में बेचो मैं देखा हूँ।<sup>2</sup>

1- पंत ग्रन्थावली, भाग-1 पृष्ठ 128

2- विश्वमंगलसिंह तुमनः शिवदास अक्षर ही गया पृष्ठ 72



कृतमें प्रयुक्त व्यास श्रीम. अर्जुन, हरिश्चन्द्र, द्रौपदी, शैब्या आदि पौराणिक व्यक्तित्वों के घोटक नहीं है परन्तु कवि उसका कविता में कलात्मक प्रयोग कर एक पूरे वर्ण विषय का प्रतिनिधि बना देता है । उपर्युक्त कविता में ये व्यासादि पात्र क्रमशः प्राणी व्यक्ति, वनवासी व्यक्ति, तत्त्ववादी व्यक्तियों तथा सतीत्व एवं सचरित्र स्त्रियों का बोध कराते हैं । कवि का संकेतार्थ है कि तात्त्विकोक्त परम्परा पर गर्व करने वाले भारतीय समाज में व्यक्ति का उसके योग्यता का कोई मूल्य शेष नहीं बचा है । वनवासियों तथा पिछानों की इस देश में नियमित एवं विश्वास चलाने में ही शेष बची है । सतीत्व को पूज्य मानने वाली भारत की नारियाँ आज कोठों पर बैठकर अपनी जिन्दगी किली तरह जी रही हैं । छायावादी कवियों एवं उसके बाद के कवियों दोनों ने कुछ व्यक्तिवाचक संज्ञाओं का कविता में कलात्मक ढंग से प्रयोग किया है । अन्यथा ये संज्ञाएँ सामान्य व्याकरणिक रूप का है । बोध कराती हैं जिसका अर्थ संतुष्टि देना मात्र रहता है ।  
 जैसे - नाग सिंह<sup>1</sup> ! रणनीति सिंह<sup>2</sup>, मेवाड़<sup>3</sup>, राग<sup>4</sup>, सीता<sup>5</sup>, सुमित्रानन्दन<sup>6</sup>, अलमोड़ा<sup>7</sup>,  
 विवेकानन्द<sup>8</sup>, कागिदास<sup>9</sup>, इन्दुमती<sup>10</sup>, लूनी दारागंज त्रिलोचन<sup>13</sup> कासिरिय<sup>24</sup>  
 रवीन्द्र<sup>15</sup> आदि ।

संज्ञा प्रयोग की दृष्टि से छायावादी कवियों की कथान भाववाचक संज्ञाओं के प्रयोग के कारण हैं । इन कवियों ने अपनी रहस्यवादी प्रकृति-प्रेम, हृद्-गारिक एवं कल्पनावादी प्रकृति के धारित भाववाचक संज्ञा पदों का

1- 3 प्रताप ग्रन्थाली, भाग-1। नहर ३ पृष्ठ 375, 378, 380

4-6 निराशा रचनाशली भाग-1 पृष्ठ 310 क्रमशः पृष्ठ 310, 310, भाग-2 पृष्ठ 40

7-8 पतं ग्रन्थाली, भाग-1 पृष्ठ 101, 101

9-12 तारंग पंखों वाली, पृष्ठ 42, 42, 51, 51

13- कुछ कविताएँ पृष्ठ 9

14-15 धूप के धानः पृष्ठ 32, 38



अत्यधिक प्रयोग किया है। जिसके कारण वे वर्ण्य वस्तु के आंतरिक एवं बाह्य दोनों प्रकार के सौन्दर्य को व्यक्त करने में समर्थ हुए हैं। भीम, प्रताप, निराशा, अहंविषी सभी में यह प्रवृत्ति विशेष रूप से दिखाई पड़ती है। इन छायावादी कवियों ने भाववाचक संज्ञाओं का निर्माण भी किया है और इस निर्माण प्रक्रिया की प्रवृत्ति हीके रूप में उनकी कविताओं में दिखाई पड़ती है -

§ 11§ जातिवाचक संज्ञा से

§ 11§ विशेषण की सहायता से

जातिवाचक संज्ञा से भाववाचक संज्ञा बनाने की प्रवृत्ति अन्य छायावादी कवियों की अपेक्षा निराशा में अधिक दिखाई पड़ती है। इसका प्रमुख कारण यह है कि निराशा शोक एवं सौन्दर्य के कवि होने के साथ-साथ व्यर्थ के भी कवि हैं-

अदलानिका नहीं है रे

आतंक भ्रम

तदा पीठ पर ही होता

जल विघात-प्लावन

हुट्ट प्रफुल्ल जल से

तदा उल्लसता नीर

रोग-शोक में शो उल्लसता है

शैल का सुकुमार शरीर ।

यहाँ अदलानिका की गहराई एक गरिमा आतंक भ्रमके रूप में परिणत हो गई है। इन अदलानिकाओं-बड़े लोगों में वैचारिक शक्ति की उद्भावना नहीं होती जिस तरह पीठ में पानी जल्दी से फैल जाता है इसी तरह शक्तियाँ भी छोटे लोगों द्वारा ही होती है क्योंकि छोटे-छोटे बाध के टुकड़ों से ही र्ध होतोहे बड़े बाध तो केवल गरज के धने जाते हैं।



यहाँ वेदों की सहायता से निराशा उत्पत्ती उत्पन्नता, प्रीतिप्रति एवं सत्यता को रेखांकित किया है । एवं यहाँ निराशा ने मिलने-जुलने भाव के लिए दो शब्द रोम एवं शोक का प्रयोग किया है जो दुःखों एवं कष्टों की तीव्रता एवं अतिव्यथा को ध्वनित करता है । प्रसाद एवं पत की अधिकता कविताएँ प्रेम, प्रसूति एवं मोन्दर्य से जुड़ी होने के कारण उन्होंने अधिकतर विषयों की सहायता से संज्ञा-पदों का निर्माण किया है -

मग जीवन की प्रसूति प्राप्त  
 सुन्दरि । नव अकोरि कर ।  
 रिकरित कर, गजुरभि कर,  
 गुंजित कर, कत कुंजित कर  
 किया प्रेम का नव कालाव,  
 बढ़ा कनक कर निज मुहुरार ।<sup>1</sup>

उपर्युक्त पंक्तियों में सुन्दर विषयों की सहायता से सुन्दरि, रिकरि, गुंजित, कत कुंजित, कालाव, बढ़ा कनक कर निज मुहुरार की सहायता से संज्ञा पद का पत ने निर्माण किया है । इसमें मग एवं जीवन में नव कोमल शायक भावों को उत्पन्न करने के लिए सुन्दरी का आवाहन है । पत में संज्ञापदों की दृष्टि से अती प्रकार से संज्ञा पद निर्माण एवं प्रयोग की प्रसूति अधिक दिखती पड़ती है । जायावाद के बाद की कविताओं में विशेष कर अथ और नागार्जुन आदि में भी यह प्रसूति दिखती पड़ती है । साथ ही इनके ये प्रयोग पत आदि द्वारा प्रयुक्त परम्परा से विशेष हटकर नहीं है -

मुहुरार यह उदृत रिकरि  
 चिरा हुआ है जंग से पर है सदा अम निमोदी ।  
 जीवन सागर छहर-छहर कर उते गिरने जाता दुर्धर<sup>2</sup>  
 पर यह बढ़ता ही जायेगा जहरों पर आरोही ।

1- पत ग्रन्थावली, भाग-1 पृष्ठ 84

2- सदान्वीरा, भाग-1 पृष्ठ 152 [विशेषातः]



इसमें कवि को जगत को विलीनितियों से अभिभिप्ताता और उसकी क्रान्तिक्रमशः  
को स्पष्ट किया गया है । इसके साथ ही "गिराँदी" शब्द स्वयं कवि की  
रचना-शैली का भी लक्षित करता है- क्योंकि कवि स्वयं पिता किलो ज्ञान या  
दबाव के परम्परागत ऋद्धि रचना शैली के विरोध में नवी शैली एवं विचारों  
का प्रतिपादन करता है और वह उसने किलो भी दावा में हटने जाना नहीं ।  
इस तरह गायार्जुन की कविता -

तुझे तो थी तंग किन्तु जन्मा उदार थी  
बरत रही थी सुत्तानों से विवश गरीबी  
तुझे दिव्यार्थ पड़ी दुर्दशा ही चिरपीची ।<sup>1</sup>

यहाँ गरीबी का बरतना एक सामाजिक कथन है जिसका तात्पर्य है गरीब लोग  
आप विमल परिस्थितियों में जीते हुए भी प्रसन्न हैं । इसी तरह अक्षर पहाड़ुर सिंह  
सर्वेश्वर दयाल सक्सेना, गिरिजाकुमार माथुर, तथा लक्ष्मण आदि के कवियों में भी  
इस तरह के प्रयोग दिव्यार्थ पड़ते हैं ।

छायावादी कवियों में सर्वत्र वाचक संज्ञा पदों में प्रवृत्तिवाचक  
समूहवाचक शब्दों का अधिकांशतः बहुवचन के ही रूप में प्रयोग किया मानाओं  
आलोचकों औरों आदि इनके प्रयोग में कोई विशेष बलत्वार नहीं दिव्यार्थ पड़ता  
सामान्य उपाकराजिक रूप में इनका प्रयोग हुआ है । द्रव्यवाचक संज्ञाओं का भी  
सामान्य ऋद्धि से प्रयोग दिव्यार्थ पड़ता है । पंत ने ही अधिकांशतः द्रव्यवाचक  
संज्ञापदों का विशेषण रूप में प्रयोग कविताओं में किया है । जैसे-स्वर्ण स्वप्न,  
गोती को आँसु आदि -

निज अघरों पर कोमल झर  
शाश ते दीपित प्रणव कपूर  
धौंदी का सुम्बन कर झर ।<sup>2</sup>

1- गायार्जुनःस्तारंग पंखों वाली [ओजस मल के सज्ज घिरेरे] पृष्ठ 61

2- पंत ग्रन्थावली भाग-1, पृष्ठ 190



यहाँ मान घमटकार एवं कौतूहल मन्त्र के लिए छाया प्रयोग हुआ है । छायावाद के बाद की कविता जगज के जीवन व्यापार से जुड़ी होने के कारण द्रव्यवाचक संज्ञाओं का प्रयोग अधिक दिखाने पड़ता है परन्तु वे मान संयुक्त के लिए आते हैं -

घर से अविद्यान तक है अन्न नहीं  
कारखानों से लेकर वस्ती तक  
है न कपड़ा कहीं पटने को  
दूध भी का यहाँ पे चर्चा क्या  
जब न चीनी न गुड़, न दाल-नमक  
हो गया स्वप्न किरातिल का तेल ।<sup>1</sup>

यहाँ सामान्य आदमी के लिए इन सभी वस्तुओं का अभाव सूचित किया गया है ।

संज्ञा प्रयोग की दृष्टि से छायावादी कवियों की एक महत्वपूर्ण विशेषता यह है कि वे कवि संज्ञा वदों के सामान्य शब्दों का साहित्यिकता में उपयोग करते हैं जिससे अर्थ के स्तर पर वे शब्द एक विशेष प्रकार की आत्मिका को उत्पन्न करते हैं । इस प्रकार के प्रयोग प्रताप, निराला, पंत, महादेवी आदि सभी की कविताओं में देखने को मिलते हैं । प्रताप की कविता-

वीती जिमापरी जागरी ।  
अन्धर पन्धर में घुबो रही  
तारा-च्छ उभा नागरी ।<sup>2</sup>

यहाँ पर प्रताप ने रात्रि के अनेक वर्णवाची शब्दों में से "जिमापरी" का उपयोग किया है । यहाँ स्पष्ट है किरीट का मन्दाप्य उजाकाल के पहले का चित्र प्रस्तुत करना है । इस क्रम में वह रात्रि की अंतिम स्थिति है ।

1- शिरिजाशुमार माधुर : पूर के धान पृष्ठ 27

2- प्रतापस्यवाणी, भाग-1, नहर, पृष्ठ 345



इस क्रम में यहाँ रात्रि के सारा भी प्रकाशपूर्ण अर्थ का उचित करने के लिए 'विभावरी' शब्द का प्रयोग किया है । पंति ने भी इस तरह के शब्दों का कलात्मक प्रयोग दिखाई पड़ता है -

सैकत-शय्या पर दुग्ध धवल तन्त्रंगी गंगा ग्रीष्म निरल  
नेट्टी है शान्त, वनान्त, निःश्रम ।

तापस वाला गंगा निर्मल, शशि मुख से दीपित मुद्र करतल  
लहरें उर पर कोमल कुंतल ।

यहाँ पर पंति ने गंगा को स्त्री के रूप में वर्णन किया है । वे ग्रीष्मकाल में कम जल के कारण फलनों धारा के रूप में होकर बहने के कारण गंगा को तन्त्रंगी कहा है अर्थात् यह स्त्री जो मुकले-फाले कुशाग्रंगों वाली हो इस तरह इसके सारा ही वे गंगा की कुशा का धियन करने में लगी रहें हैं, इसी तरह गंगा के नवीन, पवित्र एवं सुन्दर लौन्दर्य को स्पष्ट करने के लिए स्त्री के पर्यायवाची 'वाता' शब्द का प्रयोग किया है जो नवयौवन को प्राप्त सोलस-लज्ज वर्ग की सुंदर स्त्री के लिए प्रयुक्त होता है । इस तरह पंति गंगा के सुंदरी पक्ष का धियन करने में कलात्मक पर्याय शब्दों के प्रयोग से लगा हुए हैं । इसी तरह निराशा की कविताओं में भी इसी तरह के प्रयोग दिखाई पड़ते हैं -

पिच्छुरित बहिन राजीवम्बन छा लक्ष बाण  
लोहिता-लोचन-रावण-मदगोचन-महीधान,<sup>2</sup>

यहाँ पर निराशा ने आग के लिए बहिन का प्रयोग किया है इससे आग के साथ-साथ उसकी प्रकृति एवं प्रत्यकारिता का भी बोध होता है अतः तरह नेत्रों के लिए लोचन शब्द का प्रयोग हुआ है । महादेवी की कविताएँ भी इस तरह के उदाहरणों से भरी पूरी हैं -

पिर लजीव दधीधि । तेरी आस्थियाँ लंजीवनी है ।<sup>3</sup>

जहाँ महादेवी ने दधीधि शब्द का प्रयोग करके महात्मा गंधी के दुर्बल शरीर और उसमें स्थिति अतामान्य प्राणपत्ता को ओर लेखा किया है ।

1- पंति ग्रन्थावली भाग-1, ११५ पृष्ठ 274

2- निराशा रचनावली भाग-1, 90



विवेच्य काल में संज्ञाओं के विवर्णेन के बाद निष्कर्ष तब में निम्नलिखित विशिष्टताएँ दिखाई पड़ती हैं -

- 1- संज्ञा प्रयोग की दृष्टि से छायावादी कवियों ने भाववाचक संज्ञा पदों का काव्यभाषा के रूप में अधिक कलात्मक प्रयोग किया है । भाववाचक संज्ञा में विशेषकर विशेषण की सहायता से भाववाचक संज्ञा निर्माण की प्रवृत्ति छायावादी कवियों की कविताओं में अधिक दिखाई पड़ती है । जो छायावादी रचनाविधान का उभारने में अधिक सफल है ।
- 2- छायावाद के बाद की कविता में क्रिया की सहायता से भाववाचक संज्ञाओं के निर्माण की प्रवृत्ति दिखाई पड़ती है । इन कवियों ने इससे आगे अपनी सम्यक्शीलता के विस्तार में सहायक विविध पदों को अवशेष का प्रयास किया है । काव्यभाषा संरचना की दृष्टि से उन्हें इसमें काफी सफलता मिली है ।
- 3- छायावादी कवियों ने अपनी कविता में व्यक्तित्वाची संज्ञा के पर्यायवाची का अर्थ की दृष्टि से सार्थक प्रयोग किया है । ये विशिष्ट व्यक्तित्वाची संज्ञा पदों की सहायता से अर्थ एवं सम्यक्ण ध्वनि साथ-साथ कविता के आंतरिक संवेदनाओं को भी उभारने में सफल रहे हैं । ये व्यक्तित्वाचक एवं गुण विशेष के बोधक हो गए हैं ।
- 4- प्रतीतिवादी प्रयोगवादी कवियों ने द्रव्यवाचक संज्ञाओं का प्रयोग अपनी कविताओं में अधिक किया है । जो समतामयिक, अनुसूचितों एवं संवेदनाओं के विस्तार के कारण हुआ है ।



## सर्वनाम

सर्वनाम प्रयोग की दृष्टि से छायावादी कविता में पुरुषवाचक सर्वनामों का अत्यधिक प्रयोग हुआ है । इन कविताओं में प्रकृति एवं रहस्य सम्बन्धी कविताओं का अधिक वर्णन होने के कारण सर्वनामों का अधिक प्रयोग है । प्रताप निराला-पंन-महादेवी आदि की कुछ कविताओं के शीर्षक भी सर्वनाम पर आधारित हैं - जैसे- निराला- तुम हमारे हो, तुम और मैं, कौन उस ? यही तथा हैं, तुम और मैं, ज़ेब्रा, तुम जाए तथा महादेवी कौन है ? मैं और तू, उनसे कम, वयो, कभी, कौन कहें आपको । समस्त सभी छायावादी कवियों ने मैं और तू के उत्तर-प्रत्युत्तर में कविताएँ की हैं -

तू है नवमी, मैं हूँ मौनिक  
तू है कहरा मैं हूँ मोनिक  
तू रंभा और मैं झुगा  
पानी मैं तू पुत्पुगा ।<sup>1</sup>

छाया की कविताओं में इनका इस तरह से प्रयोग नहीं दिखार्ह पड़ता क्योंकि इस तरह का शक्ति रचना विधान तत्कालीन कविता के लिए उपयुक्त नहीं समझा गया । इन सभी सर्वनामों की अपेक्षा नये कवियों ने इनके विकसारी रूपों तुम, तुम्हारा, तुम्हें, हमारा आदि का प्रयोग अधिक किया है ।

कोई तुम्हीं से सीखे  
पर न जाने क्यों  
यह तुम्हारी शक्ति  
दर्द के छत चीख से  
ज्यादा अमानक बन तुम्हारे दे रही है,  
शोर तागर का समेटे  
कम, तुम्हीं तुम हो ।<sup>2</sup>



पुरुषार्थक सर्वनाम मैं, का ही यदि उस अध्ययन करे तो स्पष्ट हो जायेगा कि छायावादी कवि अपने अहं के प्रति अध्यन्ता लिये हैं अर्थात् प्रत्येक परिस्थितियों में अनुभूति की सच्चाई और तीव्रता को व्यक्त करने के साथ-साथ कवि अपने अहंकार के प्रति भी लक्ष्य है। कठिन से कठिन परिस्थितियों में भी उतका यह "अहं तत्त्वः" बना हुआ है -

अप नही आती पुष्पिन पर विप्रलम्भा,  
श्याम वृण पर बैठने को निरल्पमा ।  
बहु रत्नी हे हृदय पर फैला गया  
मैं आँखों से, यही  
कवि कह गया है ।<sup>1</sup>

जहाँ विभिन्न परिस्थितियों पर जीवन का अंतिम लक्ष्य मौजूद रहने पर भी कविने अपने अहं भाव के प्रति लक्ष्यता देखी जा सकती है। पं. का कहना है कि -

मैं नहीं चाहता फिर दुःख  
मैं नहीं चाहता फिर दुःख  
दुःख दुःख की ओ मिथौनी<sup>2</sup>  
खोले जीवन अपना दुःख ।

अर्थात् यहाँ कवि अस्तित्ववादी कवियों या परवर्ती कवियों की भाँति किसी ईश्वर से यह याचना नहीं करता कि उसका जीवन सुखमय कर दें वा दुःखों को दूर करें। बल्कि यह कहता है कि दुःख-सुख जीवन में है। की तरह से हैं जाएं वहाँ उसे परवार नहीं। कवि का अपने कवित्व के प्रति यह अहं भावनाग्राहक बना हुआ है। कवि का यह अहंभाव प्रकारान्तर से राष्ट्रीय जनजागरण का भाव है जहाँ व्यक्तिदेवता तथा समाज में वह अपने को फिली से कम समझने को तैयार नहीं। यह कैलाश गाँधीवादी मूल्यों से निकलकर है। कविता में आर्द्र है। इनके पुरुषार्थक सर्वनामिक

1- निराला रचनाश्रवणी भाग-1, स्टेड रिनर्दर बहु गया है।

2- पं. ग्रन्थावली, भाग-1, पृष्ठ 241।



प्रयोग कवियों के इसी लक्ष्य को लक्षित करते हैं । इनके अतिरिक्त इन कवियों द्वारा प्रयुक्त पुरुषाचक तर्कनाम में, तुम, तू, हम का प्रयोग अधिकांशतः प्रयत्नाचक तर्कनामों के साथ हुआ है और ये प्रयत्नाचक तर्कनाम प्रकृति एवं ईश्वर के रहस्य की ओर लक्षित करते हैं । प्रताप की कविता -

तुम ही कौन और ये क्या हैं ?  
 यहाँ क्या है धरा तुमो,  
 यहाँ जलधि रहे चिर सुम्निह  
 मेरे क्षितिज उदार बनो ।<sup>1</sup>

यह शरद के अनेक उदाहरण महादेवी पौल एवं निराला में भी दिखार्थ पहुँचते हैं । तत्पर्यायः यह छायावादी कविता की ही एक प्रमुख विशेषता है ।

छायावादी कवियों का पुरुषाचक तर्कनाम में के प्रयोग में जो अर्थ भाव एवं व्यक्तित्वनिष्ठता का भाव दिखार्थ पहुँचा है वह व्यक्तित्वनिष्ठता भी वस्तुतः समष्टि से ही जुड़कर आई है । जबकि आधुनिक कवियों की व्यक्तित्वनिष्ठता निराला जैसी है। उन्हा अनुभव स्वयंनिष्ठ अनुभव है उसमें कोई दूसरा साक्षीधार नहीं । इनके विपरीत छायावादी कविता समष्टि से जुड़कर निकली है जो कवियों की निजी काव्यमायिक अनुभूति है - इ

मैंने मैं वैसी अवतार  
 देखा छुड़ी एक भिन्न भाई  
 दुःख की छाया पड़ी हृदय में<sup>2</sup>  
 अट उमड़ पेड़ना आई ।

1- प्रताप प्रन्धाकी (नवंबर) पृष्ठ 336

2- निराला आत्मचरित आस्था: प्रकाश सिंह पृष्ठ 20



हृदय पर पहुँचे दुःख की यही छाया कवि को बार-बार अपनी रचनात्मक समृद्धि को लोभ करके लिये बना तथा भाविक संरचना दोनों धरातलों पर अपने दुखी मार्ग के निकट जाने को प्रेरित करती है । छायावादी कविता में कवियों द्वारा सर्व-साधारण को लेकर चलने के कारण ही कविता सभी द्वारा ग्रह्य है । छायावाद के बाद की कविता में सर्वसाधारण के अनुभव को व्यक्ति में निहित कर देने से कविता सामान्य पाठक से दूर हो गई है -

रक्त श्रोत अन्दर से फूटा मेरा गाँव शिथिल छिन्न शीतल  
 मैं तात्कात भुल्यु देख ली एक रात अपने में उज्ज्वल ।  
 मैं यह सब कहता किसी से तो कहलाया अपना खूनी  
 जीवन बाद शान्ति छिन्न किसी मोद अपेक्षा उनी उनी ।<sup>1</sup>

निम्नार्थक सर्वनाम "आप का प्रयोग छायावादी कवियों विशेषकर निराला ने कर्तव्यसह क्रियावादी विरोध के रूप में किया है -

खड़ी तोचती गरिमा नयन मुख  
 रखती पग डर काँप पुनः तुख  
 हँस अपने ही आप सङ्घ धीन  
 गति मुहु-भेद की ।

यहाँ हँसने क्रिया के विरोध के रूप में आप शब्द अतिशयता का अर्थ दे रहा है । बाद के ये कवियों में भी यह प्रवृत्ति बनो हुई है -

कभी-कभी  
 पैरों की आवाज पूछती है  
 किधर जा रहे हैं हम ?  
 अपने आप से डर अपने समता है ।<sup>3</sup>

1- तारसप्तक {मुक्तिबोध} पृष्ठ 67

2- निराला रचनाकला शाय । पृष्ठ 186

3- धौत का पुनः सर्वपरव्याप्य सबसेना {राष्ट्र पर} पृष्ठ 177



छायावादी कवियों ने निम्नवाचक "आप" का प्रयोग कही-कही संज्ञा या सर्वनाम के अवधारण के लिए भी किया है । दिनकर की कविता है -

॥१॥ अपनी छवि में मैं आप तीन  
रह गयी विमूर्ख करते विचार ।<sup>1</sup>

॥१॥ मैं आप हूँ हँसारी में<sup>2</sup>

यहाँ स्वयं के लिए "आप" शब्द का प्रयोग हुआ है । कवि कविता में आत्मिक सम्प्रेषण की प्रणालि पनाने के लिए निम्नवाचक सर्वनाम आप के साथ एक और आप बना अपना जोड़ देते हैं -

जो एक सिक्का हुआ बेठा था जो पत्थर  
सज्ज ता छोकर पसरने लगा  
आप ते आप<sup>3</sup>

यहाँ पर निम्नता के लिए आप शब्द का प्रयोग हुआ है । छायावादी कवियों की अपेक्षा नयी कविता में आप शब्द का प्रयोग अधिक किया है -

आप तीन कम कर दें  
तो हम नयी कविता को मान लें  
एक तो, आप अपनी कविता का  
नाम स्थिर कर दें ।<sup>4</sup>

यहाँ पर "आप" दूरी का संकेत करने के लिए प्रयोग हुआ है ।

सम्बंधवाचक सर्वनाम जो के साथ तो यह वह ऐसा सच, कौन जाचि सर्वनाम आते हैं । काव्यशास्त्रा तर्चना की दृष्टि से छायावादी कविता तथा प्रयोगवादी एवं प्रगतिवादी कविता में अधिकारिता: जो के साथ "वह" का ही प्रयोग हुआ है -

- 1- रश्मिलोक: दिनकर पृ० सं० 67
- 2- रश्मिलोक: दिनकर पृ० सं० 50
- 3- कुछ और कविताएँ : राममोहनदासुरसिंह पृ० 36
- 4- अनुपस्थिता लोब भारताभूषण पृ० 65



॥१॥ दोता जो यह कौन ता शाय ?  
भोगता कौन कौन ता शाय ? ।

॥१॥ तत्थ है यह आय  
जो उमें जला गयो है,  
तत्थ है यह भुगन्धि ज्वार  
जो धारों ओर फैल रहा है ।<sup>2</sup>

प्रश्नवाचक सर्वनामों की दृष्टि से छायावाद में "वया" और "कौन" दोनों सर्वनामों का व्यापक प्रयोग है जिसका प्रमुख कारण कविता की रहस्यमय प्रकृति है । "कौन" का प्रयोग अधिकतर जिज्ञासा के रूप में ही हुआ है -

कौन तुम ? संतुष्टि जलनिधि तीर<sup>3</sup>  
वाद के कवियों में कौन का अपेक्षाकृत कम प्रयोग हुआ है । फिर भी जिज्ञासा के ही अर्थों ही बार-बार आया है -

कौन हो तुम ?  
वहाँ बैठे आर ?<sup>4</sup>

कहीं-कहीं यह आश्चर्य तथा दुःख के लिए भी प्रयुक्त हुआ है । प्रश्नवाचक "वया" प्रयोग भी छायावादी कवियों ने ही अधिक किया है यह किली वस्तु का लक्षण जानने के लिए, तिरस्कार के लिए तथा आश्चर्य व्यक्त करने के लिए अधिक हुआ है-

जाग्रत सभा में वया शीत थी ।  
जाग्रति में तुमि थी -  
जागरण बलान्ति थी ।<sup>5</sup>

- 1- निराला रचनाकली, भाग-1, पृष्ठ 290
- 2- काठ की छीटियाँ {दो अगर की बत्तियाँ} पृष्ठ 69
- 3- प्रताप ग्रन्थाकली, भाग 1, पृष्ठ 455
- 4- अनुपस्थित लोग, पृष्ठ 47
- 5- निराला रचनाकली, भाग-1, पृष्ठ 132



इसके अतिरिक्त कहीं और वनों का भी प्रस्तावक तन्नाम के रूप में बहुत अधिक प्रयोग मिलता है । साथ ही कविता की वाच्य योजना अन्वय विहीन वाच्य योजना होने पर भी बहुत ही कम ऐसे उदाहरण मिलेंगे जब इनका प्रयोग क्रिया के बाद हुआ हो ।

त्रिचक्राक्षक सर्वनाम यह और वह आभावाद में जहाँ सामान्यतया जगत वस्तुओं के साथ प्रयुक्त हुए हैं वहीं प्रयोगवाद-प्रतिपाद के कवियों ने इसका अधिकतर क्रिया तथा विशेष्य के साथ कविता में प्रयोग किया है -

तुम न जानोगे,

नाम सुबह की वह पिच्छली भाष

में ही हूँ ।

दिनकर की कविताएँ में सर्वनामों के कुछ प्रयोग विशेष्य की तरह भी हुए हैं जो प्रयोग की दृष्टि से अत्यन्त क्लृप्तक है -

१।१ पर कैसा धाजार १ पिदा दि। १

१।११ तिला रोती रही किन्तु  
चित्ते अर्जु गुँह मोड़ को । १

यह, वह, ये आदि प्रयोगों द्वारा अतीत के सुन्दर चित्रों एवं चित्रावलीयों को रखने में भी कवियों को सहायता मिली है -

ये फूल और वह हँसी रही

वह तोरम वह निःस्पास घना

वह कनरव वह संगीत अरे

वह कोपासन स्फूर्त घना । १

1- अमी बिलकुल अमी, पृ० 22

2- रश्मिलोकः पृ० 19

3- रश्मिलोकः पृ० 86

4- कामायनी पृ० 139



यहाँ कामप्रेरित मनु देवदुष्टि के वैभवविनाश का स्मरण कर रहे हैं । देवताओं और देवगणों के उत्पत्ति, स्वच्छन्द विहार तथा मादक संगीतमय नाचावरण की अर्पणा को कवि ने सर्वनामों की सहायता से संकेत किया है । इस तरह छायावादी कविता में वस्तु के विवरणात्मक वर्णन की प्रवृत्ति कम दिखाई पड़ती है और उसके स्थान पर सर्वनामों द्वारा तात्त्विक वर्णन की प्रवृत्ति अधिक है । वर्ण्य वस्तु का यह तात्त्विक वर्णन छायावादी कविता की प्रमुख विशेषता है -

धिरस डालियों से यह कैसा  
फूट रहा था । खन मगिन -  
हल भी सरी-सरी की पंखों  
पर अब स्थब्ध हुए ये दिन ।<sup>1</sup>

यहाँ "यह कैसा" द्वारा कवि निरन्ध्र ही खन की मार्मिकता को और तीव्रता प्रदान करने की कोशिश की है और "ये दिन" में "ये" सर्वनाम के प्रयोग द्वारा स्मृति के माध्यम से अतीत के भोग, विकास, सुख, सम्मान आदि की ओर संकेत किया है । प्रसाद की कविता-

कभी दे दिया था कुछ मैनि  
रैसा अब अनुमान रहा ।<sup>2</sup>

यहाँ प्रसाद ने कुछ और रैसा सर्वनाम के प्रयोग द्वारा अग्रिम वर्ण्य-विषय के तीथे-तीथे वर्णन करने से नष्ट होने वाले संभावित तीक्ष्णार्थ को बचाने के लिए इन सर्वनामों का प्रयोग किया है । निराला में भी यह प्रवृत्ति दिखाई पड़ती है-

मुझ भाग्यहीन की प तम्बल  
युग वर्ष बाद जब हुई पिकल  
मुझ ही जीवन की कथा रही  
कथा कहें आज जो नदी कही ।<sup>3</sup>

1- पल्लव: पृष्ठ 98

2- कामायनी पृष्ठ 105

3- निराला रचनाकली भाग-1 । तरौज-स्मृति। पृष्ठ 305



यहाँ शोकता की तारी अनुसृष्टिगत तीव्रता को स्वयं कवि को अनुसृष्टि है "वधाकई" जारा तारी पीड़ा, दुःख, तिरस्कार आदि व्यंजित हुआ है ।

सर्वनामों के संरचनागत विचित्रता के बाद निम्नलिखित निष्कर्ष प्राप्त होते हैं -

- 1- अधिकांश छायावादी कविता भाववाचक रंजित और तर्जनामों की सहायता से निर्मित हुई है । इन कवियों ने सम्प्रेक्षणीयता एवं संविदनात्मक अभिव्यक्ति दोनों के लिए इन तर्जनामों का उपयोग किया है -
- 2- इस समय तर्जनामों के अतिशय महत्त्व के चलते अनेक कविताओं के शीर्षक ही तर्जनामवादी शब्द रहे और छायावाद के अधिकांश कवियों ने मै-डुम के उत्तार-प्रत्युत्तर शैली में कविताएँ की ।
- 3- विवेचनात्मक तर्जनामों के प्रति कवियों में अत्यधिक आलोचना दिखाई पड़ती है । इसीलिए अपनी काव्यमाया को सामर्थ्यशाली बनाने के लिए अनेक विकारी तर्जनामों का विकास किया और कुन्हीं प्रचलन में ले आए । जो छायावाद और बाद की कविता- दोनों जगह व्यापक रूप में प्रयुक्त हुए हैं । यह स्थिति तर्जनाम के सभी श्रेणियों में दिखाई पड़ती है ।
- 4- मै-डुमवाचक तर्जनामों के अध्ययन से ज्ञात होता है कि छायावादी कवि जलवादी कवि है और वे इतके प्राप्ति सचेष्ट भी हैं ।
- 5- छायावादी कवि भविष्य या भूतकालिक वर्ण्य वस्तु के चित्रण में अधिकतर वधा कुछ तर्जनामों का उपयोग कर तार्किक पद्धति का सहारा लिया है ।



## श्रिया

आधुनिक हिन्दी कविता में काव्य की व्याकरणिक संरचना की दृष्टि से कवियों ने श्रिया का सबसे प्रभावशाली उपयोग किया है। आधुनिक हिन्दी कविता विशेषण एवं श्रिया की कविता है। छायावादी कवियों ने कविता में चमत्कार लाने के उद्देश्य से अधिकांश क्रियाओं का लक्षणीक प्रयोग किया है जो कविता में चमत्कार के साथ-साथ भावोत्कर्ष में भी सहायक हुए हैं। प्रताप महादेवी पं. की कविता में श्रिया का चमत्कार जहाँ प्रकृति एवं वृद्धम तन्त्रता की विशिष्टता एवं तर्कोपमा से ही ज्वलर रट गया है। जहाँ निराला की दृष्टि श्रिया की सहायता से मानक-का के गहरे भाष्योच को भी स्पष्ट करने में सफल रही है -

दूग दूम मुहु गरण-गरज धन्योच  
 राग-अमर । अम्बर में भर निज रोर  
 अरे वर्ज के दर्ज ।  
 वरत व वरत-वरत रतधार  
 पार से धन व धुकी ।

प्रताप, पं. महादेवी की कविता में श्रिया का की वृद्धम मनोका स्थितियों पर अधिक आधारित है। उन्हें अधिकतर कविता में लक्षणीकता उत्पन्न करने के लिए ही प्रयुक्त किया गया है -

छे मृग मृगधूलो से वह आर्भण था गिला  
 उन्ना वजों में आर्भण लुख लहरों तासिरा ।<sup>2</sup>

छायावादी कवियों की कविताओं में आकर्षक श्रिया का तर्किक प्रयोग मिलता है। ये कवि मानवीकरण के लिए इन क्रियाओं का प्रयोग करते हैं।

1- निराला रचनावली, भाग-1 पृष्ठ 116

2- प्रताप ग्रन्थावली, भाग-1 पृष्ठ 556



इन कवियों ने क्रिया का प्रयोग मात्र वाक्य संरचना एवं अर्थ-भाषन के लिए ही प्रयुक्त नहीं किया है : वरन् इससे उन्हें विवेका को विस्तार देने में भी सहायता मिली है । -

उच्छ्वास और आँसू में  
विषम धातु लीता है ।<sup>1</sup>

पं. को जर्मन क्रियाएँ विषय में सम्बन्ध को उभारने में अधिक सहायक है -

छपा-सी पों-सीं मुहु मुहकाय  
रोपी सी, रिखीं लखी-सीं ताय ।<sup>2</sup>

इसके विपरीत प्रगतिवादों एवं प्रयोगवादों की जर्मन क्रियाओं के प्रयोग से जीवन की सार्वजनिकता एवं व्यापकता को कविता में उभारवाने में तफ़्त पुर है । ये क्रियाएँ कवि की अनुसृष्टियों को व्यक्त करने के साथ-साथ उनका भाव धिन भी उभार कर सामने रख देती है । ये कवियों विशेषकर जे.य. वेल्डरवाथ रिच, गगार्थन, सर्वेकारदवाय लखेना ने क्रियाओं का कविता के स्तर में प्रभावशाली उपयोग किया है -

{1} नया उभा चोंद बारात का  
लखीली चोंदनी लम्बी  
थकी लँकरी लूखी दीर्घा<sup>3</sup>

{11} थकी-गळी तनो-कसी भौंछें  
नीली नलों वाले ढाँड़े कपोटे<sup>4</sup>

1- प्रताप ग्रन्थावली भाग-1 पृ.सं० 322

2- पं. ग्रन्थावली, भाग-1 पृ.सं० 179

3- लदा-नीराः पृ. 194 {प्रताप}

4- लारंगे पंखों वाली, पृ. 29



छायावादी कवियों ने सार्वभौम क्रियाओं का उपयोग अधिकांशतः विशेष की तरह किया है -

रिज प्याली को पोती थी  
 पल गिरा कबो नयन में ।<sup>1</sup>

जैसी तरह नये कवियों में भी कवियों सह्यता से अनुभवजडों को पकड़ने की कोशिश दिखाई पड़ती है । छायावादी क्रियाएँ जहाँ गहरी गई हैं वहाँ प्रभाववादी प्रयोग-वादी क्रियाएँ स्वयं कविता में उपस्थित होकर लोगों के दर्द को पोषती हैं -

तरु गिरा  
 जो  
 चुक गया था महन  
 छायाएँ मिले ।  
 अब ते  
 हो उठा है मौन का डर  
 ओर भी मौन ---  
 पोखरी थी जो उदाती की -  
 धहन-सी, माँ, कबी,<sup>2</sup>  
 आज पल चुक है ।

वर्तमानकालिक सांस्कृतिक एवं भविव्यवहारिक क्रियाओं की दृष्टि से छायावादी क्रियाएँ वर्तमानकालिक एवं सांस्कृतिक सन्दर्भों को उभारने में अधिक सक्षम दिखाई पड़ती है । -



शीतल ज्वाला जलती है  
 ज्वलन होता है न जल का  
 यह कार्य लौह को जल कर  
 करती है काम अग्नि का ।<sup>1</sup>

श्रुतान्तरिक क्रिया का छायावादी कवियों ने आत्यन्त कलात्मक उपयोग किया है।  
 इसमें निराशा अग्रतिष्ठ है । उनकी श्रुतान्तरिक क्रियाएँ अर्थ एवं अनुभूति के विस्तार  
 के साथ-साथ सम्यक् में भी प्रभावशाली श्रुतिका निर्मात्र हैं -

कलसी थीं माता गुहको राखी नयन ।  
 जो नील कमल है शेष अभी, यह गुरुधरण<sup>2</sup>  
 पूरा करता हूँ देकर मातुः स्फुट नयन ।

मातृ के कंधे और श्रुतान्तरिक क्रिया का निवेदन एवं अनुभूतियों को व्यक्त करने में  
 उपयोग करते रहे । मातृश्रुत अग्रवाल की कविताओं में इस तरह का प्रयोग विशेष  
 रूप से प्रामाण्य होता है -

ओ मन्मथन ।  
 धन्य कृपा जो तज पधारों ठीक समय पर ।  
 छापी हाथ पसारें छाड़ा हुआ था, यह छोटा जा पीना ।<sup>3</sup>

अविजय कान्ति क्रियाओं के प्रयोग में कवि निराशा<sup>4</sup> वास्तव  
 कर्मिणा स्थिति के वाचस्पद अच्छे अविजय की आशा करते दिखाई देते हैं । अतः  
 श्रुतान्तरिक क्रियाओं के द्वारा कवियों ने लोगों की जीवित-जीवना शक्ति को  
 ओजसे का प्रकाश किया है -

कल<sup>श्लेष</sup> अस्तित्व में ।  
 आज तो कुछ भी नहीं हूँ ।<sup>4</sup>

- 
- 1- प्रताप ग्रन्थावली, भाग-1 पृष्ठ 304  
 2- निराशा रचनावली, भाग-1 पृष्ठ 318  
 3- अनुपस्थित लोगः मातृश्रुत अग्रवाल, पृष्ठ 23  
 4- अभी पिल्लुन अभीः देवदत्ताय सिंह पृष्ठ 31



छायावादी कविताएँ प्रकृति-प्रेम एवं रहस्य प्रधान होने के कारण इन कवियों ने संभावितार्थ, संकेतार्थ एवं संदेहार्थ मूलक क्रियाओं का प्रयोग अधिक किया है। इन क्रियाओं के प्रयोग के मूल में छत्ता अर्थात् विषय ही प्रभावी रहता है-

पवन पी रहा था शब्दों को

निर्जनता की उच्छ्वी शक्ति ।

उनकी अधिकांश उत्तर-प्रयुत्तर शैली में रहस्यवादी भावना को व्यक्त करने वाली कविताएँ संदेहार्थ क्रिया की सहायता से निर्मिता है। उनके बाद के अंग्रेज-तर्जुमन-नागार्जुन आदि कवियों ने निवेद्यार्थ क्रिया का अधिक उपयोग किया है। ये क्रियाएँ समात्मिक जीवन के वयार्थ को चित्रण करने में सहायक हुई है -

मैंने बीर को तराहा

देखो, कैसी भीनी गन्ध है ।

तुमने उसे पीखा

और घटनी बना डाली ।<sup>2</sup>

कविता में आभासी क्रियाएँ आभा उपदेश एवं निवेद्य के अर्थ में प्रयुक्त होती है लेकिन आधुनिक कविता में क्रिया सामान्यतः निवेद्य के लिये प्रयुक्त हुई है।

नहीं सूँघ होगी यह बाजी, अंग न होगी तान<sup>3</sup>

छायावादी कवियों में क्रिया-विभीषण के द्वारा अंतरंग पद व्यक्त की योजना पायी जाती है। निराशा ने इस तरह का प्रयोग नये पल्ले गीतिका एवं अनामिका में किया है। पंत भी इसका उत्कृष्ट प्रयोग अपनी परिवर्तन नामक कविता में किया है -

शत-शत पैतृध्वजित स्फीत फूल तर शक्ति<sup>4</sup>

धुमा रहे हैं घनावार जगती का अम्बर ।

1- प्रताप ग्रन्थावली भाग-1 पृष्ठ 429

2- अनुपस्थित लोग, पृष्ठ 10 युक्ति ही प्रमाण है।

3- तदानीरा भाग-1 पृष्ठ 136

4- पंत ग्रन्थावली, भाग-1 पृष्ठ 223



छायावादी कवियों की कविताओं में तदात्मक क्रियाओं के बोध की प्रवृत्ति पायी जाती है । यह प्रवृत्ति निराशा को छोड़कर शेष कवियों में अधिक है -

खिलते घूम दूध का किसलय देती गलनाही डाली  
पूखी का चुम्बन पिताली, मधुमयी को तान निराली ।<sup>1</sup>

जयवि बाद के कवियों ने इस प्रवृत्ति को छोड़कर तदात्मक क्रियाओं का अर्थ सर्व-भाव सम्प्रेषण के लिए प्रभावशाली उपयोग किया ।

छायावादी कवियों ने कहीं-कहीं क्रिया का बहुत विविध प्रयोग किया है । यहाँ के एक क्रिया को स्पष्ट करने के लिए दूसरी क्रिया का प्रयोग करते हैं । निराशा और वधूयन की कविताओं में इस तरह के उदाहरण मिलते हैं-  
जहाँ एक क्रिया संज्ञा के अर्थ में प्रयुक्त हुआ है -

{1} हरिश्चा पिपाती है हरित निजवात में  
नामस्तक गीगली प्रियाम का तद-सुख ।<sup>2</sup>

{111} कल तो लकी है कलकर ली  
कुल दिन छाँका कर लो है ।<sup>3</sup>

छायावादी कवियों ने अपनी रचिनाओं और सम्प्रेषण को प्रभावी बनाने के लिए क्रिया का एक साथ दुहरा प्रयोग करते हैं । यह प्रवृत्ति महादेवी की कविताओं में विशेष रूप से देखी जा सकती है -

घुम-घुम जाता यह छिम दुराव,  
गा-गा उठते फिर झुक गाव<sup>4</sup>

1- प्रसाद ग्रन्थावली, भाग-1 पृष्ठ 311

2- निराशा रचनावली, भाग-2 पृष्ठ 194

3- अभिनव तोषान {मधुबाना}, पृष्ठ 88

4- रश्मि, पृष्ठ 15



श्रिया के यदि कहीं जाने कुल रूप में संकुचित होने पर तथात्थता में जाया जाती है तो उसके कुल रूप में माताओं को कथ-जवादा करके तंगीत केत जी गई है -

पूर्वमा वही करने को  
रूप कर देना जेहन ।<sup>1</sup>

मादेवी की कविताओं में श्रियाओं के अनेक विस्मयार्थ प्रयोग भी मिलते हैं ।

पाने में तुमको जोऊँ  
जोने में तमूँ माना ।<sup>2</sup>

जो कि परतुतः जाइय प्रयोग वैचित्र्य है जबकि अर्थ के स्तर पर ऊँचा कोई प्ररोध नहीं रहता है । छायावादी कवियों ने नवीन श्रियाओं के निर्माण में परम्परागत श्रियाओं में ही कुछेक रचना परिवर्तन करके कविता में स्थान दिया है । बाद की कविता जो कि जन्मी-जन के यथार्थ से जुड़ी है आः छायावादीश्रियाएँ वहाँ अनुपयोगी हो गई हैं ऐसे में नवीन श्रियाओं के लिए छायावादी कवियों ने देश की श्रियाओं का सहारा लिया और जीवन के अत्यन्त जटिल सन्तर्कों को व्यक्त करने में सफलता प्राप्त की । इन नवीन श्रियाओं में- लकड़ी, जोड़ी, दुखों, अटके, पुवा गयी, लगे हुए, कुल हूँ, पिछल रही, लोकरा मर, जगो रही, खोस लिया, लीनकर, धरा हुआ, धिला जायेगी देखा रजो आदि । एक उदाहरण -

हे जगो रही किना,  
जोड़ी विभावरी  
हे जमा उगामयी  
भावलीन वावरी ।<sup>3</sup>

1- रश्मि पू० सं० 22 ।

2- रश्मि पू० सं० 24

3- कुल और कविताएँ पू० 50 [गणेश्वर वहादुर सिंह]



छायावादी कवियों में वंश ने जो कहीं-कहीं क्रियाओं का निर्माण किया है जो आज एवं विवेचना के अनुकूल है -

शिखर पर विचर मस्त रखाज

प्रेम में भरता यात्रा स्तर

मेघों से मेघों के बाज

कुल्लो से प्रगुल्ला गिर पर ।<sup>1</sup>

यहाँ मेघों के बच्चों के लिए कुल्लना क्रिया आवश्यक स्वाभाविक है जो बच्चों की चंचलता एवं कोपल्ल वृत्ति को स्पष्ट कर देती है । इसके अतिरिक्त महादेवी की कुछ कविताओं में क्रियाओं को ऐसे प्रयोग भी दिखाई पड़ते हैं जो कबीर हिन्दी गोपी की कविताओं में प्रयुक्त नहीं हुए हैं -

१।१ में आज बुधा आई धातक<sup>2</sup>

१।१३ आँख भेस हिम के कण दुलते<sup>3</sup>

1- वंश ग्रन्थावली भाग-1 (वल्क-3) पृष्ठ 185

2- महादेवी, यात्रा, पृष्ठ 216, पृष्ठ 204

3- महादेवी, यात्रा, पृष्ठ 216 पृष्ठ 204.



नये कवियों ने कहीं-कहीं पूरी कविता क्रियाओं के तद्वत्ता से ही निर्मित कर दी है । लेकिन यह कवियों का समस्त प्रदर्शन अधिक है और इस तरह की कविताएं अनाद के ही रूप में ही देखने को मिलती हैं । लेकिन कविताओं में क्रियाओं के अधिक उपयोग को नकारा नहीं जा सकता -

यह जो रूढ़ी बटोरता है

यह जो पापनु बेला है, चाँदी लोटता है गर्ल दूँटा है

घोड़नो फूला है, कल्ल गलाता है, रेड़ी लेला है,

घीर तीपता है, वासन मॉकता है, छिट उठाता है

रुई फुला है, गारा लाता है जटिया बुला है

बस तो लड़ू तीपता है

रिखा में अपना प्रतिबिम्ब भादे खीका है

जो भी जहाँ भी पिसता है, पर हारता नहीं, न मरता है-

पीड़ित श्मशान गानक ।

कविताओं में जहाँ सामान्यता: तद्वत्ता क्रियाओं को लोप करने की प्रवृत्ति अपनायी जाती है । आधुनिक हिन्दी कविता में यह परम्परा शिथिल पड़ी है । छायावादी कवियों विशेषकर निराला ने तद्वत्ता क्रियाओं का अपनी कविताओं काव्य में उत्कृष्टता देने के लिए एवं वाच्य-विन्यास को एक अपेक्षा पूर्णता देने के लिए तद्वत्ता क्रियाओं का अत्यन्त प्रभावशाली उपयोग किया है-

स्नेह निर्झर बह गया है ।

रेत ज्यों तन रह गया है ।

आम की यह दाज जो सूखी दिखी

कह रही है- अब यहाँ पिक या मिखी

नहीं आते, पीपित मैं कह हूँ मिखी

नहीं जिसका अर्थ-

जीवन दट गया है । <sup>2</sup>

1- अधिष्ठ: तदानीरा, भाग-1 पृष्ठ 27। [मेमही हूँ]

2- निराला रचनाश्री भाग-2 पृष्ठ 84



छायावाद के बाद का काव्य में इस तरह का बात आम हो गई है। सहायक  
 क्रियाएँ वाचक-विन्यास के साथ पूर्ण स्वच्छन्दता पूर्वक प्रयुक्त की जाने लगी हैं।  
 प्रायः सभी कवियों की कविताओं में इस तरह के प्रयोग बहुतायत में देखे जा सकते  
 हैं -

न जाने क्यों सदा को एक जाता  
 इस छाया का उस क्या से  
 दूट जाता है,  
 और मुझे कहीं सहायता  
 हो जाता  
 अधिक जाता है ।<sup>1</sup>

संज्ञा शब्दों की ही अति कठोर प्रयुक्त क्रियाओं में भी  
 लक्षण का सुंदर प्रयोग दिखाई पड़ता है। कवि इन क्रियाओं की सहायता से  
 मानव मन की सूक्ष्म संवेदनाओं को स्पष्ट करने की लगातार कोशिश की है जो  
 छायावादी कवियों विशेषकर प्रताप और पंत में अधिक दिखाई पड़ती है-

कनक छाया में जब कि तक्षण  
 खो जाती कलिका उर के द्वार  
 सुरभि पीड़ित मधुमों की बात  
 लग्न बन जाती है गुंजार ।<sup>2</sup>

यहाँ मधुम का स्वयं गुंजार बन जाना अत्यंत क्रिया है अतः लक्ष्यार्थ से स्पष्ट  
 है कि धीरे गुंजारने लगते हैं। प्रताप की कविता-

पीता हूँ, हाँ मैं पीता हूँ  
 यह स्वर्ग रूप ख गंध भरा  
 मधुसूक्तियों से ढकाने से  
 ध्वनि में है यथा गुंजार भरा ।<sup>3</sup>

1- तीतरासप्तक पु० 292

2- पंत ग्रन्थावली भाग-1 [पंक्तियाँ] पु० 196

3- प्रताप ग्रन्थावली, भाग-1 [कामायनी] पु० 479



वहाँ पीने का मन्त्रव्य काञ्चनिक शारीरिक उपयोग से आनन्दित होने का है ।

क्रियाओं के अध्ययन के उपरान्त निष्कर्ष यह है कि निम्नलिखित तथ्यों को रख सकते हैं -

- 1- सभी आधुनिक कवियों में क्रियाओं का विविधवृत्ता पूर्वक कलात्मक प्रयोग करने की प्रवृत्ति पायी जाती है । इन कवियों में क्रियाओं की महत्त्वता से तो विद्वत् को उभारने की प्रवृत्ति दिखाई पड़ती है ।
- 2- छायावाद की कविताओं में श्रुतिक क्रियाओं के माध्यम से कवियों ने मानसिक कार्य-वापार के सूक्ष्म एवं अज्ञेय पहलुओं को उभारने का प्रयास किया है ।
- 3- छायावाद के बाद के कवियों ने नयी क्रियाओं को ग्रहण करने के रूप में वैश्व एवं ग्राम्य अग्रणीता क्रियाओं को ग्रहण किया है । इस कारण से उनकी कविता में नवीनता के साधन-साध प्रेक्षणीयता भी बढ़ी है ।
- 4- भाषों एवं सन्दर्भों पर कल देने के लिए छायावादी एवं बाद के कवियों ने क्रियाओं का हितव प्रयोग किया है ।



## विशेषण

छायावादी कविता रहस्य एवं कल्पना को कविता है जो: छाया-वादी कवियों ने अपने वर्ण्य एवं सन्दर्भ को विशेषता प्रदान करने के लिए विशेषण का अतिव्याप्य प्रयोग किया है। छायावादी कविता में यह विशेषण-प्रयोग दो स्तरों पर विभाज्य वक्ष्यता है - प्रथम है। कवियों ने मन की कोमल एवं सूक्ष्म संविदनाओं के लिए नये विशेषणों का निर्माण किया है और ये विशेषण अधिकांश विस्मयार्थ हैं, जिससे-परम्परागत विशेषणों का हृदय सन्दर्भों से दूर कर ज्यों अर्थ एवं संविदनाओं के लिए प्रयोग किया है। इस तरह इन छायावादी कवियों ने विशेषण को एक तरह से शैलिक काव्यरूप का अंग बना दिया है। विशेषणों के उपर्युक्त कारात्मक उद्धारण और विस्मयार्थ रूप का उपयोग प्रायः सभी छायावादी कवियों ने किया है। परन्तु पं. का कल्पना-श्रेष्ठ अधिक व्यापक एवं समृद्ध होने के कारण उनकी कविता में विशेषणों का प्रयोग अत्यन्त उत्कृष्ट एवं व्यापक विशेषकर सौन्दर्य बोध के अर्थ प्रसंग में यह योजना और भी प्रभावशाली हो गयी है -

स्वर्ण-शैल्य स्थलों का बाग  
मँजिरित योवन तरत रसाज ।<sup>1</sup>

यहाँ योवन के विशेषण के रूप में "मँजिरित" का प्रयोग अत्यन्त भावपूर्ण है। जो योवन की मादकता को और संकेत करता है। वहीं स्वर्ण-शैल्य योवन के स्वर्णीय समय होने का संकेत करता है। छायावादी कवियों ने सामान्यतः विशेषण प्रयोग की दृष्टि से गुणमाध्य विशेषणों का ही प्रयोग किया है। ये गुणमाध्य विशेषण उनके मानसिक दृश्यावलीयों को वास्तविकता प्रदान करते हैं। गुणमाध्य विशेषणों की दृष्टि से कालमाध्य विशेषणों में छायावादी कवि अधिकारिता: स्मृतिकालिक विशेषण या भाविककालिक विशेषण का ही प्रयोग करते हैं -

का-का दवाँन ते हैं कलती  
बूँद पितृमृत बीती जाती ?



केवल निराशा ही ह्रास-साधक के साथ वर्तमान कालिक विरोधों को भी कीटा में रखा है । जबकि बाध के नये कवियों की कविताओं में अतीत के प्राप्ति को मह मोह नहीं है वे वर्तमान तत्परण्य जीवन का ही चित्रण करने का प्रयास किया है। जिससे उनकी कविताओं में अंतिम पुरातन, पिछले आदि विरोधों के स्थान पर नूतन, चिर नवीन, नये आदि काय जाह्न विरोधों का प्रयोग अधिक होने लगा है जो जीवन के प्रति कवियों के आस्था का प्रतीक है-

यह प्रथम प्रदोष निमित्त है नये उजले का  
जीवन के नये सागरण का  
अब युग की अधमारी रजनी मिटने लगे है ।<sup>1</sup>

छायावाद में आकारवाचक विरोधों-स्तीकित प्रयोग के काले काव्यभाषा के स्तर पर उनकी कोई प्रभावशाली श्रुति का नहीं है, वे मात्र परम्पराचिह्न के लिए ही आए हैं जबकि प्रगतिवादी प्रयोगवादी कवियों ने आकार वाचक विरोधों का भी काव्यत्मक साहित्यिक प्रयोग किया है -

लुकी हुई पादों में दो बड़े-बड़े मोती छिपाये  
और जितने लुडो लगे हैं गालों पर  
साड़ी में टँकी हुई किरोंमिले की  
बेल की परछाई नन्हें-नन्हें तपेद  
झुलने की माया जगा रही है ।<sup>2</sup>

छायावादी कवियों ने अपनी कविता में दशावस्था गुणवाचक विरोधों की दृष्टिकोण से उपयोगात्मक दशा एवं संयोगात्मक दशा अच्छी को पक्षों को ही चित्रित करने का प्रयास किया है इससे कारण वे समाज की यथार्थ दशा को चित्रण करने में सफल नहीं हुए हैं। उन्हे दशावादी विरोध भीतर जागता, गुच्छाधार, सातकदार,

1- धूम के धान {भीरः एक लेण्डस्केप} पृष्ठ 3

2- काठ की घंटियाँ {प्रेम नदी के तीरा} पृष्ठ 72



संकेत मन मलिनगुह्य, कथित अधरो, काले यम, गीतागान, पिछेली तन्ध्या, रोगांधुता आदि विशेषों के आल-पास ही तिमट कर रह गये हैं । जबकि बाद के ये कवियों ने अपने दशाक्षक गुणमायक विशेषों की तटस्थता में समतामयिक जीवन का चित्रण करने में सफा रहे हैं -

कई दिनों तक झूठा रोया, जबकी रही उदास  
कई दिनों तक कानी कुनिया जोई उसके पास ।<sup>1</sup>

रंगमूलक गुणमायक विशेषों में कवियों ने अपनी-अपनी कविता की प्रकृतिके अनुसार विशेषों का क्या किया है । प्रताप-मोहन, पंजा, उज्ज्वल, कानी, गुनवार आदि का तेराता ने काना, नाना, चरा, तुलना आदि विशेषों का, पंजा और मलयेयी ने तुलना गुलाबी, खसला, नीला, पीला विशेषों का देखकर ने अधिकारिता: पात्र रंगमूलक विशेष शब्द का चयन किया है । बाद के कवियों ने नाग, पीले नीले-काले विशेषों के अतिरिक्त दुधिया, लोह, धुंधले आदि रंगमयी विशेषों का भी प्रयोग किया है -

धूम नहीं पाऊँगा पली बिताऊँगा  
कुछ गर्म दुधिया निगाहों में ।<sup>1</sup>

छायावादी कविता गुणमायक विशेषों की दृष्टि से अत्यन्त समृद्ध है । इन विशेषों के सजिमा में अधिकतर लक्षणिक प्रयोग ही हुए हैं । उन्होंने विशेष के सम्पूर्ण गुण-धर्म का अनुस्र अत्यन्त बारी की से करके तन्मन्तुसार ये विशेषों का निर्माण करके अथवा पुराने विशेषों का काल्पनिक प्रयोग कर चयना सर्व अनुस्र को विस्तार प्रदान किया है -

अरी छाया की दूर धारिणी । अरी आधि मधुमध अधिप्राप  
हृदय-गमन में एकदु ती पुष्पदृष्टि में सुंदर पाप ।<sup>3</sup>

1- सारंगी पंखों वाली अकाल और उसके बाद पृ० 30

2- सारंगी पंखों वाली: वागार्जुन छुरदुरे पैर पृ० 21

3- ओ अस्तुत मन, मारतक्ष्म अग्राम पृ० 23/4



यहाँ प्रसाद ने अभिषाण के लिए गुरुमुख और पाप के लिए लुंदर विशेषण का उपयोग किया है । वाद की कविता जीवन की कविता होने के कारण उसमें उसनी कला-संगत नही आ पाई है लेकिन उल्ला विस्मयक प्रयोग अत्यन्त प्रभावशाली है-

टेर दे  
 छुटो तिमिर को स्वरोँ से बिखेर दे  
 अनी पन अपो छो  
 मोन ओंधियारे से  
 तेरे अनगिनती अपरिचित  
 सजोगी  
 प्रसादजनि उठायी  
 भायेँ ।

यहाँ प्रसादकालीन वेदनाकी व्यना देने के लिए यक्षी जो जीवन की घटना के प्रतीक है, अपना स्वर बिखेर रटे हैं, जैसे स्वर के लय में ही किरण का आगमन हो रहा है पर ओंधरा<sup>अंधेरा</sup> निही अपितु मन के आकाश में ही घिरा है । उवा भी दिग्भ्रमिता छोकर छो गई हैं । ओंधार में तिरफ मोन का साम्राज्य है । ऐसे मोन ओंधरे को भाजा ही स्वर से वेद तकने में समर्थ है । अज्ञात गहना निराशा ही मोन ओंधियारा है । आः यहाँ अर्थ को स्पष्ट करने के लिए मोन विशेषण अत्यन्त प्रभाव-शाली है । इसी तरह के सामर्थ्यशाली प्रयोग सर्वस्वर की कविताओं में भी दिखाई पड़ते हैं -

सायद कल  
 किती के कन्धे पर चढ़कर  
 फिर मेरा जीना अहं  
 पिपसा छाया फैलाये  
 जितनी भी ध्वनि शेष है



इन सूखी रंगों में  
तबो  
और काल की धँडियों  
तबो ।<sup>1</sup>

इसमें सर्वप्रथम चीनी प्रयोगों से मानवीय दुर्बलता को व्यक्त करने के साथ साथ उससे चिन्दगी का आस्थापरक संदेश भी देने का कोशिश करते हैं ।

कहीं कहीं प्रयोगों का प्रयोग लुप्त रहता है छायावादी शैली में इस तरह के कई उदाहरण मिलते हैं -

छोटी ही की क्या पहचान ?<sup>2</sup>

कहीं-कहीं प्रयोगों का संज्ञा के रूप में भी प्रयोग होता है ।

आँख धिये की काका-काजी, चिर, बाग़र से है अस्मानी  
स्नेही । हम भी थोड़े हुए हैं, चिर निद्रा में तो थोड़े ।<sup>3</sup>

यहाँ अंग्रेज ने दुःख एवं तर्कपूर्ण जीवन को स्नेही सम्बोधन दिया है जो इस भावपूर्ण अर्थ का संकेत करता है कि कवि के सम्पूर्ण जीवन में दुःखों एवं तर्कों का ही साथ रहा है। छायावादी शैली में सम्बोधन के लिए अधिकतर गुणवाचक प्रयोगों का प्रयोग हुआ है जो तत्त्वज्ञान व्यक्तित्व एवं वस्तु के साथ उसके गुणों का भी संकेत करते हैं -

बयों इतना आतंक ठहर जा जो गवलि ।  
जीने दे तबको फिर पृ भी पुछ ले जी ने ।<sup>4</sup>

1- ओ अस्तुतु यन्, अस्तुतु अस्तुतु, पृ 0  
काठ की धँडियाँ सर्वप्रथम तबोने पृ 0 160

2- पंत ग्रन्थाकरी भाग 1, पृ 0 108

3- लघुनीरा, अंग्रेज पृ 0 138

4- प्रसाद ग्रन्थाकरी कायावली {तर्क} पृ 0 611



यहाँ गवसि विशेषण अनु के तात्पर्यात् उनको मानसिक स्थिती का भी चिह्न करता है । छायावादी कवियों ने विशेषणों का प्रयोग वस्तु के पिछाईकन एवं भावार्थक दोनों के लिए किया है । और ये इनके प्रयोग के द्वारा विशेषण ने अनेक एवं असम्यक्त अधिकार वाले रूप को एक लक्ष्याधीन एवं स्पष्ट बनाया है । अतः कवि विशेषण का प्रतीय किसी अभिप्राय को विशेष प्रकार से प्रकट करने के लिए किया जाता है । कवि विशेषणों से वर्ण्य चित्रण का विस्तार करता है । इस कारण वह अपने मानसिक दृश्यावधारियों में वास्तविक विशेषणों को प्रस्तुत करता है । पौत में इस प्रकार के ऐक्य वास्तविक विशेषणों को योजना दिखाई पड़ती है -

अति यह क्या केवल दिक्काव  
 एक व्यथा का मुखर भुलाव  
 अध्या जीवन का पल्लव ?

"एक व्यथा का मुखर भुलाव" पंक्ति में व्यथा नहीं परन्तु व्यथित व्यथित ही मुख है, दूसरी ओर "भुलाव मुखर नहीं" झूने जाना है । इस तरह से ही व्यथितियों में दुहरा विपर्यय किया गया है । निराशा द्वारा प्रयुक्त विशेषण अर्थबोध के स्तर पर बड़े प्रभावशाली है इसका प्रमुख कारण उन विशेषणों का विस्मयवधाधिकारी शक्ति से सम्बन्धित होना है -

कौपिते हुए चित्तलय करते पराग-समुदाय  
 आते खल नव जीवन परिपथ तरु कलय-कलय  
 ज्योतिर्गुणगत स्वर्गीय आत छापि प्रथम स्वीय  
 जानकी नयन कमलीय प्रथम कपन तुरीय ।<sup>2</sup>

यहाँ जानकी के सौन्दर्य बोध में प्रयुक्त विशेषण कौपिते हुए, नव स्वर्गीय कमलीय,



प्रथम आदि चार लीला की विविध क्रियाओं-प्रतिक्रियाओं, प्रेममय उल्लास के जाय-साय राम के मनोगत भावों को भी स्पष्ट करने में कवि लग्न रहा है । भागवत के बाद के कवियों ने विशेषों का भागवती कविता तक कुछ विस्तार प्रयोग किया है । ये कवि विशेषों के द्वारा ही कविता के अर्थ-वस्तु को स्पष्ट करते हैं और उसकी पूरी सन्दर्भता को उभार कर सामने लाते हैं । इस तरह के प्रयोग में नागार्जुन, शम्भूदर सिंह सर्वोत्तर विशेष रूप से शिद्दहस्त हैं -

बहुत दिनों के बाद  
अब की निजी जीभ देखी  
पकी-गुनछली फलों की मुक्कान  
बहुत दिनों के बाद  
अब की मैं जी भर छू पाया  
अपनी गैर पगछी की चंदनगर्णी छ।  
बहुत दिनों के बाद ।

जैसे नागार्जुन गुनछली फल, गैर पगछी, चंदनगर्णी छ। विशेषों के द्वारा गीत के जाय-साय, उसकी तादसी भरी पवित्रता उसमें रहने वाले कवियों की सिद्धता को स्पष्ट किया है और अभिप्रेत अर्थ सन्दर्भ को उभारने में पूर्ण लग्न रहे हैं । गीत कवि विशेषों का सादृश्यतायक ढंग से प्रयोग करके विशेष के अर्थ की उद्भाषणा प्रत्यक्ष न करके सादृश्य के रूप में रखते हैं और अन्तर्भाषित विशेष को ही केन्द्र में रखकर किया जा सकता है -

गार्ध्व गिरि का गम  
चीड़ों में  
उमर बढ़ती उमरों तो  
गिरी वर के नीचे ज्यों दर्द की रेखा  
विहग शिवा गीत नीड़ों में मैंने जाँच कर देखा।<sup>2</sup>

जब तबारी पंखों वाली: नागार्जुन बहुत दिनों के बाद॥ पृ० 23

2- सदानारा सादृश्य रूप से देखा गया अर्थ, पृ०



यहाँ नदी को उमंग एवं दर्द की रेखा जैसे अत्यन्त सुपरिचित जीवन अनुभूति के माध्यम से पहचाना है तथापि भी एवं दर्द की रेखा के माध्यम से प्रवाहमय जीवन को स्फुट किया है ।

संस्थागत विरोध की दृष्टि से छायावादी तथा प्रगतिवादी प्रयोगवादी कवियों ने निरिक्त संस्थागत विरोध के गणनागत और क्रमागत विरोधों का प्रयोग अधिक किया है । गुणागत विरोध में पूर्णागत विरोध का प्रयोग अधिक है । सभी कवियों की काव्यभाषा में अधिकांश- एक दो तीन तो कौटि- पूर्णागत विरोध ही अधिक मिलते हैं केवल निराला ने इसके आगे के संवादों का भी विविध कलात्मक उपयोग किया है -

एन्ड्रैन्स पात है लड़की बच,  
बोले मुझे, छिपत ही तो  
पर की है उम्मीद तो है  
लड़की भी अद्वार है ।<sup>1</sup>

पाद में यह प्रवृत्ति नये कवियों में निरिक्त कुमार माधुर में कुछ परिवर्तन पड़ती है-

मेरव के मन्द स्वरों के पहले कंपन-ता  
ये ताप बहरस उतर गये हैं परिधम में<sup>2</sup>  
मे अधारे का पिछान

अपूर्णगत विरोधों में आधा, पिछा और अवागमि विरोधों का ही अधिक प्रयोग हुआ है तथा अन्य अपूर्णगत विरोध कविता में लगभग न के बराबर प्रयुक्त हुए हैं -

उम्र को जब लौकिकी मीनार पर  
मंजिले मेरे पिछा पार कीं ।<sup>3</sup>

1- बिबला रचनाकरी, भाग-1 इतरोबस्तुति, पृ0300

2- इस के ध्यान: निरिक्तकुमार माधुर, पृ03

3- इस के ध्यान: निरिक्तकुमार माधुर, पृ085



कृमयाच्छ आधृतित्वा मूलक निविचिता संख्यावाची विशेषण का प्रयोग चिन्दी कवितामेंही-कही ही दिखाई पड़ता है । कृमयाच्छ विशेषणों में छंद-द्वारा तीतरा का ही अधिकतर प्रयोग हुआ है । तेरगाथा की कविताओं में कृमयाच्छ विशेषण का सुन्दर प्रयोग राम की शवितपूजा में दिखाई पड़ता है -

ज्योतिप्रपात स्वर्गीय ज्ञात छवि प्रथम स्वीय,  
जानकी नयन कमनीय प्रथम कंधन गुरीय ।<sup>१</sup>

इसके अतिरिक्त अन्य कृमयाच्छ विशेषणों का प्रयोग कहीं दिखाई नहीं देता । इसी तरह आधृतित्वाच्छ विशेषणों में दुसूना त्रिगुना चौगुना ही मुख्य रूप से प्रयुक्त हुए हैं -

भोगकाय दुदरे तीदरे पुल ।

इसी तरह प्रत्येकबोधक एवं समुदायबोधक निविचिता संख्यावाचक विशेषण परम्परागत रूप से आए हैं । प्रत्येकबोधक प्रतिपल प्रतिदिन हरषद्धी आदि सामान्य विशेषणों का ही प्रयोग हुआ है । जो विशेष कित्ती सन्दर्भ के लिए प्रयुक्त नहीं हुए हैं । इसी तरह समुदायबोधक विशेषण के परम्परागत रूप-दोनों साथ, चोदह सुमन आठो वाम, चारों दिशाएँ, चतुर्भुज आदि रूपों का ही प्रयोग हुआ है । जिसका आधुनिक कवियों ने तब एवं सन्दर्भ के अनुकूल रखने का प्रयास किया है -

दो-दो पैर

हाथ दो-दो

प्रवाह में किशोरी रेत कीले रहे टोह

चटुया अकारित चतुर्भुज नारायण ओट ।<sup>२</sup>

सार्वात्मिक विशेषणों की दृष्टि से मूल सार्वात्मिक विशेषण यह वह कोई, कुछ अत्यधिक प्रयुक्त हैं । छायावादी कविता में ये विशेषण जहाँ संज्ञा के पूर्व जुड़कर संज्ञापद के सामान्य वस्तुओं से उसके अनन्त के लिए प्रयुक्त हुए हैं और इनके द्वारा सन्दर्भित वैशिष्ट्य उभारने की कोशिश की गई है । जबकि बाद के

१- विद्यालोक, पृ. ११३, ला. १, पृ. ११३

१- इसके ध्यान: गीतरत्ना कुमार माधुर, पृ. ५९

२- सारंगी पंथों वाला, पृ. १९



कविता में ये विशेष्य विशेषणों के साथ अधिक जुड़कर प्रयुक्त हुए हैं । जिससे ये अधिक व्यापक सम्बन्धों का निर्माण करने में सफल हुए हैं ।

संयुक्त तार्कान्तिक विशेष्य ऐसा, ऐसा, कैसा, जैसा, उतना आदि का ब्यापक प्रयोग हुआ है । छायावादी कविता में इसका प्रयोग नवी कविता के कवियों की अपेक्षा काफी कम है, इसका प्रमुख कारण वस्तुगत तथ्यता की सीमा परीक्षित थी । जबकि इससे पिछरीत प्रगतिवादी प्रयोगवादी कवियों की भिन्न लक्षणात्मिक अनुभूति एवं भिन्न वाच्य संरचना के फलसे इसका प्रयोग कविता में अधिक हुआ है -

मन में जितने अनुभव गहरे  
 क्षणाली योग तथा गुण पर  
 हैं ऐसे जितनी जगजगह  
 उतनीही सीता है अन्तर  
 पुष्पों जैसा सन्तोष परम  
 मिट्टी का मन उर्ध्व उदार ।<sup>1</sup>

विशेषणों के सम्यक् निरोक्षण के बाद निष्कर्ष रूप में हमें निम्नलिखित निष्कर्ष से प्राप्ता होते हैं -

- 1] छायावादी कवियों ने अपनी कविता में गुणात्मक विशेषणों का अधिक प्रयोग किया है जो उनकी रहस्य, प्रकृतिप्रेम, एवं वाच्यी भावना का परिणाम है, और तथ्यता की दृष्टि से उनके अधिक निबट भी है । जबकि बाद के कवियों ने भी गुणात्मक विशेषण का प्रयोग अधिक किया है किन्तु ने उनके अनुभूतिक लक्ष्य निरोक्षण पर आधारित है ।



- 12] छायावादी कविता के अधिकतम विशेषण ये हैं जो छायावादी कवियों को मनीषा सुकुमार शायी ने निरूपित हैं । इनलिए ये विशेषण मानसिक सुखा-योगों अधिक प्रतीत होते हैं ।
- 13] छायावादी कवियों का बाद के कवियों ने पुराने विशेषणों का सूक्ष्म अर्थ-संकेतों से छन्दर-नये शब्दों में प्रयोग किया है । इसीलिए कहें भी नवीनता दिखाई पड़ती है ।
- 14] संव्यासात्मक विशेषणों में निश्चित संव्यासात्मक विशेषण तथा प्रमाणात्मक विशेषण का प्रयोग विशेषकर बाद के कवियों द्वारा अधिक किया गया है लेकिन यहाँ अधिकतर परम्परागत ही निर्धारित मिलता है । निराला जैसे कुछ कवियों ने यहाँ भी काल्पनिक विषय उपस्था करने में सफल हुए हैं ।
- 15] तार्कनात्मिक विशेषणों में सदा तार्कनात्मिक विशेषणों का प्रयोग अधिक है जो रस के विना पत्र विशेष पर ध्यान आकर्षित करने में सफल हुआ है । यद्यपि नये कवियों ने यथार्थवादी अनुसंधान को पूर्णतः सम्प्रेषित करने की कोशिश में संव्यासात्मक विशेषणों का भी प्रयोग किया है ।
- 16] छायावादी तथा छायावाद के बाद के कवियों ने नयी एवं शब्दों के तात्पर्य अन्विष्ट अर्थ को स्पष्ट करने के लिए विशेषणों को तात्पर्य रूप में रखा है । इसके परिणामस्वरूप कविता में काल्पनिकता की वृद्धि हुई है ।



आव्यभाषा के स्तर पर कवियों ने लिङ्ग-गों का वैविध्यपूर्ण प्रयोग किया है। सामान्यतः कवियों ने पुल्लिङ्ग के लिए पुल्लिङ्ग और स्त्रीलिङ्ग के लिए स्त्रीलिङ्गवाची शब्दों का ही प्रयोग किया है। लेकिन रचना के स्तर पर इन कवियों ने कविता में कलात्मकता लाने के लिए "लिङ्ग-विपर्यय" का प्रयोग किया है। आयावादी कवियों की कविताओं में इस तरह के प्रयोग अधिक दिखाई पड़ते हैं। इसका प्रमुख कारण इन कवियों की प्रकृतिगत औकुमार्य चिन्ना, रहस्यपरक भावनाओं की अभिव्यक्ति तथा लोन्दर्पणता चिन्ना है, जिसके चलते इन कवियों में कलात्मकता लाने के लिए लिङ्ग-विपर्ययका प्रयोगों का भी सहारा लिया है। आयावादी कवियों में प्रसाद और पन्त में यह प्रवृत्ति विशेष रूप से दिखाई पड़ती है। जिन्होंने लिङ्ग-वैविध्य के लिए पुल्लिङ्ग का स्त्रीलिङ्ग और स्त्रीलिङ्ग का पुल्लिङ्ग के रूप में प्रयोग किया है -

गोन हो पुन अस्त के दूत  
जिरस पत्तार में जैसे सुकुमार  
छम तिमिर में वपला की रेख  
तमन में शीतल मन्द बयार ।

कामाक्षी के इस उन्द में मनु ने श्रद्धा को सम्बोधित करके स्त्रीलिङ्ग के लिए पुल्लिङ्ग शब्दों का व्यवहार किया है जो "लिङ्ग-विपर्यय" का उदाहरण है। लिङ्ग-विपर्यय की यह प्रवृत्ति पन्त में विशेष रूप से दिखाई पड़ती है। उन्होंने पुल्लिङ्गवाची शब्दों के लिए स्त्रीलिङ्ग के शब्दों का बहुत अधिक प्रयोग किया है -



छा मेरे वचन से फ़िरने बिखर गए जग के दूंगार,  
 जिनकी अचिक्क दुर्बलता ही थी जग की शोभालंकार।  
 जिनकी निर्भयता जिभूति थी सदा सरलता शिष्टाचार,  
 जो जिनकी अबोध पावनता थी जग के मंगल का द्वार ।

इसी तरह से स्त्रीलिंग के लिए पुल्लिंग शब्दों का भी व्यवहार कविता में किया है -

इस नीले ज्वल की छाया,<sup>2</sup>  
 मैं जग ज्वाला का झुलझाया।

इसके अतिरिक्त उपाधावादी कवियों ने पुल्लिंगवाची शब्दों के साथ स्त्रीलिंग शब्दों को रखकर भी कविता में समतुल्यता लाने की कोशिश भी की है -

पंज कली  
 किस मलय सुरभित अंक रह -  
 आया विदेशी गंधर्व ?  
 उन्मुक्त उर अस्तित्व छोड़ूँ ?  
 क्यों तू उसे भुज भर मिली ?

पंज पुल्लिंग शब्द है लेकिन "कली" जोड़ देने पर वह स्त्रीलिंग हो गया है और "गंधर्व" {मल्यानिल} पुल्लिंग शब्द है अतः यहाँ "पंजकली" और "गंधर्व" के प्रणय व्यापार की ओर कवि सज्जित कर रहा है। पुल्लिंगवाची प्रिया के साथ स्त्रीलिंगपुल्ल शब्दों को रखने की प्रवृत्ति भी दिव्यार्थ पड़ती है जो अधिकतर उपाधावादी कविता में मिलती है -

धला मीन दूग वारों ओर  
 गह-गह ज्वल ज्वल और  
 खिर स्पन्दे पंख पसार  
 अरी वारि की पड़ी जिओर।

1- पन्त ग्रन्थावली, भाग-1, पृ०- 220.

2- अभिनवलोपान {मधुवाला}, पृ०- 63.

3- यामा : महादेवी, पृ०- 225.



यहाँ "धीन दूग" स्त्रीलिंग है लेकिन उसने साथ पुल्लिंगवाची प्रिया "बला" का प्रयोग किया गया है। इसी तरह "परी" स्त्रीलिंगसुलभ शब्द के साथ पुल्लिंग "शिरोर" शब्द का प्रयोग हुआ है ।

छायावाद के बाद के कवियों ने लिङ्ग विपर्यय की सहायता से कविता में आत्मज्ञता लाने का प्रयास नहीं किया है, लेकिन कहीं-कहीं इस तरह के उदाहरण दिखाई पड़ ही जाते हैं जो छायावादी कविता का प्रभाव माना जा सकता है ।

उपर्युक्त विश्लेषण के बाद तब हम में निम्नलिखित निष्कर्ष रख सकते हैं -

- 1- छायावाद तथा प्रगति-प्रयोगवादी कवियों ने कविता में लिङ्ग विपर्यय के द्वारा आत्मज्ञता और सम्बन्ध में प्रसार लाने की कोशिश की है ।
- 2- छायावादी कवियों ने इस लिङ्ग के प्रयोग में स्त्रीलिङ्ग विपर्यय का प्रयोग अपनी कविताओं में अधिक किया है ।



कारक प्रयोग की दृष्टि से आधुनिक हिन्दी कविता में दो स्पष्ट भाग दिखाई पड़ते हैं - {१} आयावादी कविता, {२} आयावादीतर कविता। आयावादी कविता में कलात्मकता और कविता के शैलिक पक्ष पर अधिक जोर देने के कारण सहायक क्रियाओं की तरह कारक विद्वांसों को भी छोड़ने की प्रवृत्ति दिखाई पड़ती है। सम्प्रदान कारक, अपादान कारक तथा सम्बोधन कारक विद्वांसों के प्रत्येक प्रयोग में यह प्रवृत्ति विशेष रूप से परिपोषित होती है। आयावादी कवियों में पन्त में यह प्रवृत्ति विशेष रूप से देखी जा सकती है -

ओने ला उज्ज्वल कने  
तमता निज प्राणों का कन

यहाँ सम्प्रदान कारक पिछ "के लिए" को सुर की रक्षा के लिए छोड़ दिया गया है। आयावादी कवि निराज्ञा की प्रारम्भिक कविताओं में कारक विद्वांसों को सुर की रक्षा के लिए जहाँ छोड़ने की प्रवृत्ति दिखाई पड़ती है वहीं बाद की कविताओं में स्विदना का सख्त एवं ग्राह्य बनाने के लिए उनका स्वाभाविक प्रयोग किया है -

वे जो जमुना के - से कजर  
पद फटे पिबार्थ के, उधार  
जाये के मुँह ज्यों, पिये तेरा  
बनरोधे जुसे रो किल  
निकले, जी लेते, घोर गन्ध  
उन वरणों जो मैं यथा अक्ष  
अतः प्राण- प्राण से रचित व्यक्तित्व<sup>2</sup>  
तो फूँ, देखी नहीं शक्ति ।

---

1- पन्त ग्रन्थावली, भाग-1, पृ०- 245.

2- निराज्ञा रचनावली, भाग-1, पृ०-303.



यहाँ पर निराशा सम्बन्धकारक को 'अपादानकारक' से रहित। तथा कर्मकारक को का उत्कृष्ट कलात्मक प्रयोग कर वर्ण्यस्तु की सुस्पष्टता को उभारने में पूरी तरह सफल रहे हैं। यहाँ बट के पेड़ जमुना के समान, और जिनके से उधार उाने वालों के मुख की तरह अग्नि तहीन तथा पैले हुए हैं। दिनकर आदि की कविताओं में भी यथानुस्य लय एवं तुक की रक्षा के लिए कारकीय विहनों का प्रयोग नहीं किया गया है -

देवि दुःख है वर्तमान की,

यह अस्मि पड़ी सख्ता ।

यहाँ कर्मकारक विह्न "को" का लोपकर लय की रक्षा की गई है, अतः यहाँ पड़ी सख्ता की जगह "पड़ी सख्ता" का प्रयोग किया गया है ।

आध्यावाद के से बाद के काव्यान्दोलनों जैसे प्रगतिवाद, प्रयोगवाद, नयी कविता में कारक विहनों के प्रयोग में कवियों में किसी प्रकार का संकोच नहीं पाया जाता है। इसका प्रमुख कारण यह है कि इस समय तक शैक्षणिक कलात्मकता पर जोर देने का प्रयत्न कुछ बट सा गया है और कविता को सख्त एवं सपाट लिखने की प्रवृत्ति बढ़ी है, जिसके कारण अज्ञेय, नागार्जुन, सर्वेश्वर, केदारनाथ अग्रवाल, भारतभूषण अग्रवाल आदि कवियों ने कारकीय विहनों का यथावश्यक प्रयोग किया है -

प्रस्फुटन के दो क्षणों का भोल रोफाली

विजन की धूल पर वुपवाप

अने मुग्ध प्राणों से अमाने जाँक जाती है।<sup>2</sup>

उपर्युक्त पंक्तियों में अर्थ के स्पष्टार्थ कारकीय विहनों के, का, की से आदि का निःसंकोच प्रयोग किया गया है। आध्यावादी कवियों में सम्बोधन पर कारकीय प्रभाव हिन्दी की अपेक्षा संस्कृत का अधिक है, कहीं-कहीं संस्कृत के मूल रूप का ही प्रयोग मिल जाता है -

1- रश्मिरथी, पृ०- 107.

2- सदानीरा, भाग-1, पृ०- 137.



शेषिलिनी । जाओ मिलो तुम विन्धु को  
 अनिल । आलिंगन करो तुम गगन को  
 वनिन्दके । गुप्तो तरंगो के अन्तर  
 उद्गमो । गाओ गगन कीणा कजा ।

यहाँ पर प्रयुक्त "वनिन्दके" मूलरूप में संस्कृत का सम्बोधन कारकीय प्रयोग है। इस तरह के प्रयोग कवी-जि की दिखाई पड़ते हैं। शायदादी कविता भावप्रधान कविता होने के कारण इन कवियों के अधिकांश सम्बोधन कारक व्यक्तिवादी न होकर गुणावादी हैं जो व्यक्ति के साथ-साथ उसके गुणों का भी स्मरण करते हैं। यह प्रकृति अधिकांश शायदादी कवियों में देखने को मिलती है -

(१) रुद्र वा, सुन ते ओ निर्मोही ।

जब खती रही अगिर भात ।

(२) दे निर्बन्ध ।

पन्धसम- अग- अर्ग- बादल

दे स्वच्छन्द ।

मन्द विल- सगीर रथ पर उर्ध्व<sup>३</sup> ।

प्रथम में लय कुछ ठोड़कर जाते हुए मनु के लिए "निर्मोही" सम्बोधन प्रयुक्त हुआ है जो मनु के साथ-साथ उनकी भावसूत्र स्थिति को भी स्पष्ट कर रहा है। दूसरे में निराला द्वारा बादल के लिए दो सम्बोधन निर्बन्ध की स्वच्छन्द के प्रयोग हुए हैं। शायदादी कवियों में दिनकर की ही कविताओं में गुणावक सम्बोधन की अपेक्षा व्यक्तिवादी सम्बोधन अधिक प्रयुक्त हुए हैं -

१- पन्त ग्रन्थावली, भाग - १, पृ०-१३४ ॥ग्रन्थ॥

२- प्रवाद ग्रन्थावली, भाग - १, पृ०-३६४.

३- निराला रचनावली, भाग-१, पृ०-११६.



तू पूरु जगध से रान कहीं ?  
 दूधदा। दोलो कलियाम कहीं ?  
 ओ मगध । यहाँ मेरे आगे ?  
 वर वन्दगुप्त जलधाम कहीं ?  
 री जपितनरु । कय बुद्धे।  
 १. वे मंग उपदेश कहीं ?

आध्यभाषा में कारक प्रयोग की दृष्टि से सबसे उत्कृष्ट एवं कलात्मक प्रयोग  
 नर-विपर्यय का होता है। इसके प्रयोग में पैदल्य ज परिवय केरु कुल केवि  
 कारक विपर्यय अर्थात् कर्ताकारक का र्ण की तरह तथा र्ण जाते जा कर्ता  
 जाते की तरह प्रयोग करे जीवता में बल वगत्कृति उत्पन्न कर र्ण को एक नया  
 जातमान देता है। आध्यात्मिक जीवता में इस लक्ष्य के प्रथम विस्तार्य पड़ते हैं जहाँ  
 र्ण, करण जाते में र्णत्व के आधारों पर एक स्थलों पर विचार्य पड़ते हैं। विशेष  
 र्ण से ऐसे उदाहरण जगत्प्रधान जीवताओं में अधिक मिलते हैं ५-

तितरा लन क्षा-भर भूला न, लहरा लपटू  
 वर अनुर्भङ्ग ओ पुनर्वाच ज्यों उठा वरत ।

यहाँ पर सम्प्रदान कारक के लिए र्ण करण कारक "अनुर्भङ्ग" को प्रयोग हुआ है,  
 र्ण प्रयोग रान के पौष्ण का लीला करने के लिए प्रयुक्त हुआ है। र्ण तरह प्रसाद  
 की जीवता -

स्य ने जनाथा रानी गुने गुजरात की  
 र्ण स्य जल गुने प्रेरित था करता  
 भारोत्तरनी ज पद लेने को<sup>3</sup>।

यहाँ पर "स्य" साधन है जिसके कारण कर्ता गुजरात की रानी र्ण, अतः यहाँ  
 र्ण में करण नर-कारक प्रयोग न करे नर-विपर्यय का सकारा र्ण पुन कर्ता  
 नर-कारक प्रयोग किया है ।

1- रश्मिकोक (रेणुका), पृ- 76.

2- निराशा रवनावली, भाग- 1, पृ- 372.

3- प्रसाद ग्रन्थावली, भाग-1, लहर (पृ-372.



कारक के विवेक के बाद निम्नलिखित निष्कर्ष प्राप्त होते हैं -

1- छायावादी कवियों में कारकीय चिन्तों विशेषकर सम्प्रदान, असादान, सम्बोधन कारक के चिन्तों के प्रयोग में संकोच दिखाई पड़ता है ।

2- दिनकर को छोड़कर शेष छायावादी कवियों के अधिकांश सम्बोधन व्यक्तिवाचक न होकर गुणावक हैं, जिससे उन्हें वर्ण्य के सन्दर्भ के साथ-साथ उसकी सम्बेदना को भी सम्प्रेषित करने में सफलता मिली है ।

3- कारकीय- प्रयोग में कलात्मकता की दृष्टि से "कारक- विपर्यय" का प्रयोग सबसे प्रभावी है जिसका छायावादी कवियों ने बाद के कवियों की अपेक्षा अधिक उपयोग किया है ।



जाल का वैशिष्ट्यपूर्ण उपयोग कवि अपनी कविता में करता है। कवि वर्तमान-कालिक घटनाओं का वर्णन करते हुए जाल का कलात्मक उपयोग भूतकाल और भविष्यकाल की घटनाओं को अपनी कविता में स्थान देता है। साथ ही भूतकाल एवं भविष्यकाल के सहारे वर्तमान सन्दर्भों को भी कलात्मक अभिव्यक्ति देता है। इससे एक ओर जहाँ कवि के रचनासामर्थ्य की पक्कान होती है वहीं दूसरी ओर कविता के अर्थ एवं सम्प्रेषण विस्तार में भी सहायक होती है। छायावादी कवियों ने इस दृष्टि से भूतकाल एवं भविष्यकाल का अपनी कविताओं में कलात्मक उपयोग किया है। प्रसाद और निराला इस दृष्टि से उत्कृष्ट हैं, प्रसाद की शेरसिंह का आत्मसमर्पण, पेशवा की प्रतिक्रान्ति, तथा कामायनी में भी यत्र-तत्र भूतकाल के कलात्मक उदाहरण प्राप्त होते हैं। भूतकाल के कलात्मक प्रयोग की दृष्टि से निराला की सरोजस्मृति, राम की शक्तिपूजा विशेष महत्वपूर्ण हैं।

मैं जल खाता जाता था, मोहित रेसुध बलिहारी ।

अन्तर के तार खिँचे थे, तीखी थी तान हमारी ॥

यहाँ भूतकालिक प्रयोग के सहारे प्रसाद ने हृदय को लगातार दुःख पहुँचाने वाली प्रेमिका के क्रिया-व्यापारों की ओर संकेत करने का प्रयास किया है। इसी तरह निराला "राम की शक्तिपूजा" में युद्ध के समय सीता के त्रिवाह पूर्व प्रथम प्रणय की सुख स्मृतियों का द्वाय कौंधते जहाँ मन में मार्मिक एवं जोमल भाव-नाएँ जगाती हैं और राम जर्बू बल के संवार का अनुभव करते हैं वहाँ कविता में शोन्दर्य एवं कल्पना दोनों मनोभावों की एक साथ सृष्टि हो जाती है -



ऐसे कम कष्टकार जन में जैसे विधुत  
 जागी पृथ्वी तमसा सुमारिजा-उपि बन्धु,  
 नयनों का नयनों से गोपन प्रिय उम्माष्ण  
 पलकों का नय पलकों पर प्रथमोत्थान पाल  
 जोपते बुध निखिल-हरते पराग समुदय  
 गाते कम नव जीवन-परिवय-तरु मलय-जलय  
 ज्योतिः प्रपात स्वर्गीय-जात छपि प्रथम स्वीय  
 जन ही गया अनिय प्रथम जैन तुरीय ।

इसमें निराशा ने जात का आत्मिक प्रयोग किया है। यहाँ पर बुद्ध में पराजय  
 की अनुभूति से विन्ताग्रस्त पद्म उतास राम भूतकालीन कल्पनाओं के द्वारा जानकी  
 के सौन्दर्य एवं प्रियाओं से प्राप्त प्रणय के मूक संदेश और प्रथम प्रणयभुक्त नेशों की  
 स्नेहरी भाँगीमाओं की प्रथम स्वीकृति के सुखदम कणों के अनुभव से प्रेरित होते हैं।  
 और शक्ति वर्जित करते हैं। आयावादी कवियों में महादेवी में भी भूतकालिक  
 प्रयोग द्वारा आव्यभाषा के स्तर पर वमत्कृत करने की कोशिश दिखाई पड़ती है-

यह अपने सुझार तुम्हारी स्मृति से उजले  
 उड़े तुमों की जात तारकों से कले यह  
 वृन प्रभात के गीत बाँध के रंग कपिले ।  
 लिए बाँध के साथ अब का कुछ सलोना  
 चले बसाने महापुन्य का कोना- जेना ।

इनकी गीत में मरण आज बेसुअ बन्दी है, । क  
 कौन क्षितिज का पाश उन्हें जो बाँध सका है ।

यहाँ "उड़े" और "चले" प्रियाएँ भूतकाल में प्रयुक्त हुई हैं किन्तु उनका तात्पर्य  
 वर्तमानकाल से जुड़ा होने के कारण कालसम्बन्धी वमत्कारिक प्रयोग है ।

1- निराशा रवनावली, भाग-1, पृ०- 312.

1५- दीपशिखा : महादेवी, पृ०- 95.



जायावादी कविता में कहीं- कहीं भूतकालिक प्रयोग भविष्यकाल का बोध कराने के लिए प्रयुक्त हुए हैं -

जो तुम्हारा हो सके लीताकमल यह आज,  
खिल उठे नित्यम तुम्हारी देख स्मितप्रातः ।

यहाँ "खिल उठे" प्रिया का भूतकालिक प्रयोग क्रिया "खिल उठेगा" भविष्यकाल के लिए हुआ है। इसमें काल वैविध्य के साथ-साथ प्रियावैविध्य का दोहरा वक्तव्य है ।

इसी तरह भविष्यकाल का भी कलात्मक लाक्षणिक प्रयोग कविता में मिलता है -

निःश्वास गन्ध से निकलकर छायापथ लू जायेगा,  
अन्तिम किरणें बिखराकर विमल भी उभ जायेगा।

यहाँ भविष्यबोधक क्रियापद द्वारा प्रियतमा के स्वप्न की कल्पना की गई है ।

जायावाद के बाद के कवियों ने जीवन के यथार्थ चित्रण के लिए सामान्यतया वर्तमानकाल का ही प्रयोग करते हैं, जो दयना-सामर्थ्य के कारण सूक्ष्म चित्रण करने में सफल हुए हैं -

हस आम- लो  
हे लेज सफ़ेद गुलाबों की  
बाँदनी छड़ी है  
नींद भरी जो  
उस केले के बुरमुट में<sup>2</sup> ।

---

1- प्रसाद ग्रन्थावली, भाग- 1, पृ०- 317.

2- जाठ की छिटियाँ, पृ०- 33.



वर्तमानकाल के साथ-साथ भूतकाल एवं भविष्यकाल का भी यथावसर कलात्मक प्रयोग दिखाई पड़ जाता है और अधिकतर इन कवियों ने भूतकाल एवं भविष्य-काल के वर्णन के सहारे वर्तमान जीवन के संश्रान्त को ही उभारने का प्रयास किया है -

एक ओला लोंगा था दूरी पर  
जोधवान की काली सी चाबुक के बल पर  
वो बढ़ता था  
धूम धूम जो चल जाती थी लय सरीखी  
चेदनी से पड़ती थी दुबले छोड़े की गर्म पीठ पर ।

काल का अध्ययन करने के उपरान्त निष्कर्ष रूप में निम्नलिखित राज्य प्राप्त होते हैं -

§1§ उपायादा तथा उसके दाद के जीव भूतकाल एवं भविष्यकाल के सहारे अत्रिता में कलात्मकता लाने के साथ-साथ वर्तमान जीवन उन्दर्भों को भी उभारने का प्रयास करते हैं ।

§2§ प्रगीतवादी-प्रयोगवादी जीव समाज के कार्यव्यापारों से यथार्थ रूप से जुड़े होने और उसको अभिव्यक्ति देने के कारण वर्तमानकाल का अधिक कलात्मक उपयोग किया है ।

§3§ उपायादा जीव काल की कलात्मकता के सहारे अधिकतर मानव-सौन्दर्य के सुखद पक्ष को ही उद्घाटित करते दिखाई पड़ते हैं ।

§4§ आधुनिक कवियों ने काल विपर्यय अर्थात् भूतकालिक प्रयोगों के सहारे वर्तमान एवं भविष्यकालिक प्रयोग किया है ।



अपेक्षित वचन की दृष्टि से अविज्ञता में वनस्कार लाने एवं सम्प्रेषण में दृष्टि करने के लिए उनका विपर्यय करते हैं। अर्थात् वे अविज्ञता में एकात्मिक स्थान पर बहुवचन तथा बहुवचन के स्थान पर एकवचन का प्रयोग करते हैं। आयावादी अवस्था अविज्ञता में इस दृष्टि से अनेक उदाहरण मिलते हैं। प्रजाद और पन्त इस दृष्टि से मुख्य हैं। पन्त ने कुछ स्थलों पर बहुवचन का भाव प्रकट करने के लिए अगलि, जाल, माला, राशि आदि वस्तुवाचक शब्दों का प्रयोग किया है। इसके अतिरिक्त यक्षनाम छम, तुम आदि का प्रयोग कर बहुवचन का निर्माण किया है। अर्थात् अर्थात् आयावादी अर्थों ने अनेक स्थलों पर आदर स्वीकार करने के लिए एकवचन लिंग रूप का प्रयोग बहुवचन के समान किया है -

प्रगटे थे युग पुख उस समय

जहाँ पर गाँधी जी के लिए बहुवचन किया का प्रयोग हुआ है।

व्याकरण सम्मत वचन में विपर्यय करके वचनवृत्ता उत्पन्न कर हाव्यभाषा के स्तर पर वनस्कार उत्पन्न करने की कोशिश कवियों द्वारा लगातार की जाती रही है। आयावादी अर्थ इस दृष्टि से विशेष रूप से सफल रहे हैं। इस दृष्टि से अर्थात् एकवचन के स्थान पर बहुवचन और बहुवचन के स्थान पर एकवचन का प्रयोग कर अविज्ञता के स्तर पर आत्मवृत्ता लाने की कोशिश करता है। उपेक्षा और निरस्कार को स्पष्ट करने के लिए बहुवचन के लिए भी एकवचन प्रयुक्त कर दिया जाता है, जबकि गुणों की अस्मिता में एकवचन के लिए भी बहुवचन का प्रयोग होता है -

फिर मधुर दृष्टि से प्रिय अपि जो जीवते हुए

बोले प्रियतर स्वर से अन्तर तीव्रते हुए 2

यादिए हमें एक सौ जाठ अपि इन्दीवर ।

1- पन्त ग्रन्थावली, भाग- 2, पृ०- 32.

2- निराला रचनावली, भाग-1, पृ०-314.



उपर्युक्त कौशलों में राम भू के स्थान पर बहुवचन सूचक "उभे" का प्रयोग किया है। इस प्रयोग द्वारा राम के वधानागतत्व अर्थात् देवत्व की विशिष्टता का बोध करना ही कवि का उद्देश्य रहा है, इसी तरह से -

अगस्त हो जास्वामि ते पथ, दूरत्वं स्थानं  
प्रभु-पद-रज तिर धर चले धर्म भर हनुमान ।

"वजा" श्रिया बहुवचन में रहस्य हनुमान के प्रति पूज्य वृद्धि को शीतल करती है। इसी तरह से बहुवचन के स्थान पर एकवचन का भी प्रयोग दिखाई पड़ता है -

अन्धधनुष प्रभु सेतु बोधने तुर नर मोहन,  
अश्वरियो के राजेय पत्तों से मौन गुजरित ।<sup>2</sup>

इस तरह इन कवियों ने बहुवचन बनाने के लिए सर्वनाम, विशेषण, परस्मै तथा कृदन्तीय श्रिया स्वरों का सहारा लिया है और उसी की सहायता से कविता में सम्यक्करण लाने की कोशिश की है।

गयाजादी कविता में संस्कृत के आधार पर एकवचन से बहुवचन करने की प्रवृत्ति दिखाई पड़ती है। जबकि हिन्दी में इस तरह से एकवचन से बहुवचन बनाने की प्रवृत्ति नहीं दिखाई पड़ती।

यहाँ "अश्वरा" स्त्रीवाचक शब्द को लेकर उसी रूप में बहुवचन बना दिया है। गयाजादी के बाद के कवियों में इस तरह के प्रयोग बहुत कम दिखाई देते हैं, वहाँ सामान्यतया एकवचन एवं बहुवचन का अपना व्याकरण सम्मत प्रयोग हुआ है, फिर भी इस तरह के कृतमय (काल्पनिक) उदाहरण मिलते हैं जो सामान्यतया किसी वस्तु आदि के प्रतीक का कार्य करते हैं -

1- निराला रत्नावली, भाग-1, पृ०- 317.

2- प्रसाद रत्नावली, भाग-1, ॥औसु॥, 315.



यौवन की उगड़ती हुई यमुनाएँ  
 फल-मणि की गुथी हुई लहर-झीलियाँ  
 रस-रंग में जोरती हुई राधाएँ  
 रस रंग में भारती हुई कामिनियों  
 फिर लायी वसंत ।

यहाँ यमुनाएँ, झीलियाँ, राधाएँ, कामिनियों- श्रृंगारिक काम जोर उल्लास में अभिहित उपादानों को सज्जित करने का कार्य कर रही हैं ।

यौवन की बहुवचन में बदलकर कलात्मक भंगिमा उत्पन्न करने के प्रयास में कुछेक कवियों ने कहीं-कहीं उलझने वाले प्रयोग किए हैं जो सविद्या की विस्तार देने में जितनी भी प्रकार से सहायक होते नहीं दिखते। इस तरह के प्रयोग छायावादी कवियों विशेषकर महादेवी में अधिक दिखाई पड़ते हैं -

1। छोकर सीमाहीन शून्य में,  
 मेहरायेगी अभिलाषे<sup>2</sup> ।

2। यह दोनों दो ओरें थीं,<sup>3</sup>  
 संसृति की विप्रपटी की ।

प्रथम में अभिलाषा को बहुवचन में बदलकर अभिलाषें तथा द्वितीय में "ओर" को बहुवचन में ओरें कर दिया गया है जो किसी भी दृष्टि से उचित नहीं प्रतीत होता।

वचन के उपर्युक्त विवेचन के बाद निम्नलिखित निष्कर्ष प्राप्त होते हैं -

1- कुछ कविताएँ : शम्भेर बहादुर सिंह, पृ०- 53.

2- धामा : महादेवी, पृ०- 5.

3- धामा : महादेवी, पृ०-37.



1- सर्वनाम, संज्ञा, क्रिया के सहारे कवियों ने वक्ता में परिवर्तन किया है, बहुवचन के साथ बहुवचन सुबक सर्वनाम का प्रयोग छायावादी कवियों ने व्यापक स्तर पर किया है।

2- वक्ता-विपर्यय के द्वारा भी छायावादी तथा प्रगति-प्रयोगवादी कवियों ने कविता को अर्थ एवं सम्प्रेषण दोनों स्तरों पर प्रभावशाली बनाया है।

3- आधुनिक कवियों ने वस्तु एवं गुणों के प्रतीक के रूप में संज्ञावाची शब्दों को बहुवचन में बदल दिया है ।

4- हिन्दी में बहुवचन बनाने की प्रवृत्ति जहाँ- जहाँ संस्कृत के रूप में सीखे- सीखे जा गई है ।



कवियों ने प्रत्यय प्रयोग की दृष्टि से आधुनिक हिन्दी कविता में बृहन्त प्रत्यय और विशेष्य की सहजता से निर्मित तीसरा प्रत्यय का निर्माण स्वयं प्रयोग किया है । बृहन्तीय प्रत्ययों में इन कवियों ने मुख्य रूप से अ, आ, इ, आर्त्त, नर, ता प्रत्ययों का प्रयोग किया है । जहाँ छायावादी कवियों ने अ, आ स्वयं या प्रत्यय का ही मुख्य रूप से प्रयोग किया है । अ स्वयं आ प्रत्यय की सहजता से ये छायावादी काव्य भाषावाचक तंजाओं का निर्माण करते हैं -

मेरी जीवन सृष्टि ने जिसमें  
जिह्वा उठते थे एवं गूँघर थे ।<sup>1</sup>

यहाँ जिह्वा क्रिया की जिह्वा के द्वारा भाषावाचक तंजा ब्यापक उठते क्रिया वा प्रयोग किया है । "आ" प्रत्यय के प्रयोग से जी भाषावाचक तंजाओं का निर्माण किया जाता है । छायावादी कविता में इसके अदाहरण भरे पड़े हैं -

फटा हुआ था नील वसन क्या  
ओ जीवन की सतमासी ।<sup>2</sup>

यहाँ फटना क्रिया के द्वारा फटा वा निर्माण करके भाषावाचक तंजा के रूप में प्रयुक्त है ।

उत्तरे वायु के प्रगतिवादी प्रयोगवादी कवियों ने भी इस तरह के प्रयोग किये हैं -

पान्थ है प्यासा क्या ता दूध  
पीठ पर है जान को गहरी कर्त ।<sup>3</sup>

1- प्रसाद ग्रन्थावली [सहर] पृष्ठ 323

2- प्रसाद ग्रन्थावली, भाग-1 पृष्ठ 450

3- तारसप्तकः [सुविशेष] पृष्ठ 53



बुद्धन्तों का प्रयोग सामान्यतया कवि विशेष तथा काल को स्पष्ट करने के लिए बहुत समय से ही करते रहे हैं ।

"त" बुद्धन्त प्रत्यय का उपयोग इन कवियों ने सामान्यतया क्रिया को विशेष के रूप में प्रयुक्त करने के लिए किया है । इस प्रत्यय का उपयोग छायावादी एवं उसके बाद के कवियों ने भी किया है -

घा रे घा-

गेरे पागल बाघल ।

छैलता छैलल,

छैलता है नद छू-छू

बल्ला कल्ला कुलकुल कल्लि कल्लल ।

देख-देख नाथल हृदय ।

यहाँ बाघल के विशेष के रूप में छैलता छैलता बल्ला, कल्ला नाथल का प्रयोग हुआ है जो श्रुतः बुद्धन्त हैं और प्रत्यय के योग से निर्मित है । छायावादी कवियों में पं० में यह विशेषता सर्वाधिक मिलती है । बाद के कवियों ने भी इस प्रत्यय का उपयोग अपनी अनुश्रुतियों का व्यक्त करने के लिए किया है -

पिछ छलीला

पिछ-पिछ गलटले अतिथि राप्न ता

तथा दलता रखा ।<sup>2</sup>

"न" प्रत्यय के योग से इन कवियों ने क्रियार्थक, कर्मवाचक एवं करणवाचक संज्ञाओं का निर्माण किया है । इसका प्रयोग अपेक्षाकृत कम है । "ए" प्रत्यय का प्रयोग इन कवियों ने अत्यध के रूप में किया है । अर्थात् "ए" प्रत्ययान्त शब्द तीनों कार्यों में बिना परिवर्तन के प्रयुक्त होते हैं -

1- गिराला रक्तावली, भाग-1 पृ० 116

2- शिवायंश धमकीले, गिरिजाकुमार माथुर पृ० 15



पुनः पुनः से यह करते अपार  
उतमें पिलनों के मधुर राग ।<sup>1</sup>

तद्विस्तारवाची शब्द कई तरह से जैसे सहयोग से बनते हैं । इसी  
से संज्ञा के सहयोग से और विशेषण के सहयोग से निर्मित पदों प्रयोग अधिक  
होता है । संज्ञावाची तद्विस्तारों का प्रयोग अधिकतर "ता" प्रत्यय लगाकर विशेषण  
के रूप में प्रयुक्त किया जाता है -

चित्त अधिककल्प से मानव तेरी प्रकृता को गते ।<sup>2</sup>

इसके अतिरिक्त संज्ञा से निर्मित होने वाले तद्विस्तार प्रत्ययों में ई,  
मय, आ, वत् प्रत्यय का प्रयोग काफी मात्रा में किया है ज्यों से अधिकतर योजना  
आवश्यक संज्ञा बनाने के लिए अथवा विशेषण के रूप में प्रयुक्त करने के लिए हुई है ।

विशेषण गयी शब्दों को तद्विस्तार से तद्विस्तार प्रत्यय बनाने में  
अधिकतर: जा, ता एवं ई प्रत्ययों का प्रयोग होता है । जो भाववाची एवं गुणवाची  
संज्ञाओं का निर्माण करते हैं । सर्वनाम को तद्विस्तार से निर्मित तद्विस्तार प्रत्ययों का  
किसी में बहुत कम प्रयोग दिखाई देता है -

अपना शरीर, निजता का सर्वस्व मैं  
बासी को सेवा में सत्य आदर्श की ।<sup>3</sup>

इन कवियों ने ऊर्ध्व-फारसी एवं अंग्रेजी के धार, वाज, वाद, गज, हार, दानी, दान  
उज्ज, इस्ट आदि प्रत्ययों का हिन्दी कविता में उपयोग करके संज्ञावाचक एवं  
विशेषणवाचक पदों का निर्माण किया है । निराला को छोड़कर भाववाची कवियों  
ने इन विदेशी प्रत्ययों का उपयोग नहीं किया है । बाद के नये कवियों ने ही  
इन प्रत्ययों का उपयोग किया है -

कभी मोलो जागे जैसे रिडबेटर  
बहार उसके पीछे जैसे भूखंडु मल्लोवर ।<sup>4</sup>

1- रश्मि पृ० 13

2- सदासीरा:भाग-1 पृ० 140

3- निराला रचनावाची भाग-1 पृ० 173



आधुनिक हिन्दी कविता में शब्दनिर्माण की दृष्टि से उपसर्गों की महत्वपूर्ण भूमिका है। आधुनिक हिन्दी कविता में उपसर्गों की दृष्टि से तीन प्रकार के उपसर्ग प्रयुक्त हुए हैं - संस्कृत के उपसर्ग, हिन्दी के उपसर्ग तथा विदेशी उपसर्ग।

जायावादी कवियों ने अपने संस्कृत लगाव के वलसे संस्कृत के उपसर्गों की सहायता से अधिकतर शब्दों का निर्माण किया है। इन उपसर्गों की सहायता से उन्होंने भाषों के एवं विषय के अनुरूप शब्दों का निर्माण किया है। उन्होंने इन संस्कृत के उपसर्गों में नि, निर, सु, वि, प्र, परा आदि का प्रयोग बहुतायत में किया है-

आज भेंट होगी -

हाँ होगी निःसन्देह,

आज सदा सुख-छाया होगा काननगैह

आज अनिश्चित पूरा होगा श्रमित प्रवास ।

जायावादी कवियों ने संस्कृत के उपसर्गों के अतिरिक्त अपनी कविताओं में हिन्दी के उपसर्गों का भी प्रयोग किया है। इनमें अ, स, कु, अन, दु आदि उपसर्गों का प्रयोग किया है।

मिलती शूचि औसुओं की सरिता

मृगधारि का सिन्धु अथाह नहीं

हैसता अनुराग का हनु सदा

उल्ला की कुल का निबाह नहीं<sup>2</sup>।

जायावादी कवियों द्वारा प्रयुक्त विदेशी प्रत्ययों की दृष्टि से पन्त एवं प्रसाद की कविताओं में इनका प्रयोग नहीं हुआ है। निराला तथा बच्चन में ही इन उपसर्गों का अत्यधिक प्रयोग दिखाई पड़ता है -

1- निराला रचनावली, भाग-1, पृ०- 113.

2- रश्मि : मयादेवी, पृ०- 47.



मेला जितना भड़कीला रंग-रंगीला था,  
 मानस के अन्दर उतनी ही ऊँचोरी थी,  
 जितना ज्यादा संचित करने की ज्वालिखा थी  
 उतनी ही छोटी अपने जर की जोरी थी।

छायावाद के बाद की कविता अपनी प्रकृतिगत विशेषता के कारण संस्कृत-  
 हिन्दी तथा विदेशी उपसर्गों का कुलकर सहारा लिया है। प्रगतिवादी-प्रयोगवादी  
 कवियों ने अपनी कविताओं में समाज की भिन्न-भिन्न स्थितियों एवं सन्दर्भों का  
 धार्थिक चित्र रखने के प्रयास में कई भाषाओं के उपसर्गों का सहारा लिया है। संस्कृत  
 उपसर्गों में इन कवियों ने प्र, वि, नि, नेर, प्रति आदि का ही अधिकतर उप-  
 योग किया है -

गिन्न-भिन्न कर कागरी विस्मय

सत्य के बल धूल हूँ मैं १

शाम निर्धन की न भुलें मैं ।

हिन्दी उपसर्ग संस्कृत उपसर्गों के अपभ्रंश हैं और ये सामान्यतः तद्भव शब्दों के ही  
 पूर्व लगते हैं। प्रगतिवादी - प्रयोगवादी कविता के निर्माण में अधिकांश हिन्दी के  
 उपसर्गों की सहायता ली गई है -

लाख रहूँ छोटा, पर मुझ हूँ पूरा ही  
 और

मेरे अलग, कुसुम चौखटे में बँधी  
 जीवन की आँकी जो,  
 पूरी है अछूट है ३।

1- अभिनव तोपान [मिलन यागिनी], पृ०- 255.

2- कुछ कविताएँ : शम्भूराव अष्टादुर सिंह, पृ०- 25.

3- अनुपस्थित लोग : भारतवर्षीय अकादमी, पृ०-13.



विदेशी उपसर्गों में अधिकतर अरबी-फारसी के उपसर्ग हैं जो बहुत समय से भारतीय समाज के अंग रहे हैं, प्रगतिवादी-प्रयोगवादी कविता जन सामान्य से जुड़ी होने के कारण, जनसामान्य के जीवन के वर्णन प्रसंग में उस भाषा के साथ कविता में आ गए हैं। इनमें से सामान्यतया कम, कुछ, गैर, दर, ना, ब, बे, बद, ला, घर आदि उपसर्ग मुख्य हैं -

मेरे दर्द से छप जाताम

न रो ।

जा, अब सो,

न रो

तु मेरी बेतस बाँहों पर, सर रखकर ओँघ,

न रो ।

उपसर्गों के उपर्युक्त विवेचन के बाद निष्कर्ष रूप में निम्नलिखित तथ्य प्राप्त होते हैं -

॥१॥ छायावादी कवियों ने अपने धर्म्य-विषय के चलते संस्कृत भाषा के उपसर्गों को ग्रहण किया है और उन्हीं के सहारे उनके अधिकांश शब्द निर्मित हैं। केवल निराला में ही हिन्दी और विदेशी उपसर्गों का भी प्रचुर प्रयोग हुआ है, जिससे उनकी कविता की सम्प्रेषण क्षमता एवं स्विदना दोनों प्रभावी ढंग से उभरकर सामने आए हैं ।

॥२॥ प्रगतिवादी और प्रयोगवादी कविता मानव जीवन के सभी पक्षों को व्यक्त करने वाली कविता है अतः उसमें सामान्य भाषा और साहित्यिक भाषा दोनों के गुण आ गए हैं। इसीलिए उपसर्गों की दृष्टि से संस्कृत, हिन्दी एवं विदेशी उपसर्गों का उनकी कविता में सुलभ प्रयोग हुआ है।



छायावादी कवि संस्कृत की शब्दयोजना एवं सम्प्रेषण शैली से प्रभावित होने के कारण उनकी कविताओं में सामासिकता पर अत्यधिक जोर है। छायावादी कविता एवं उसके बाद की कविता में मुख्य अंतर यह है कि छायावादी कवियों की समास श्रुति अत्यन्त सख्त है और लम्बे- लम्बे सामासिक शब्दों की योजना की गयी है। वहीं बाद की कविता में यह प्रवृत्ति कुछ शिथिल हुई है जिसके कारण समास सख्त एवं छोटे-छोटे हो गए हैं। प्रगतिवादी और प्रयोगवादी कविता में कई कवियों ने विशिष्ट विधियों के साथ समास का कविता में उपयोग किया है और इससे सम्प्रेषण में और विस्तार ही आया है। छायावादी कविता में भी अपेक्षाकृत छोटे-छोटे समासों का प्रयोग है लेकिन निराला एवं पन्त की कुछ कविताओं में अत्यन्त लम्बे- लम्बे समासों की योजना हुई है। इनके प्रयोग में संस्कृत की संश्लिष्ट शैली के अभाव में इन कवियों ने लम्बे समासों को योजकविधियों [वाचक] की उदायता से कविता में स्थान दिया है। निराला की कविता "राम की शक्तिस्फूर्त" इस तरह के समासों का उत्कृष्ट उदाहरण है -

राक्षस-लाघव-रावण-धारण-ग्रा-युग्म- प्रहर,  
उद्धत- लंगपति- मर्दित- अपि-दल-बल-विस्तर,  
अनेके-राम-विजयिन्द्रिय-शर-भङ्ग- भाव-  
विदाह-ग-बद्ध-कोण्ड- मुष्टि-हर-स्थिर-प्राव ।

बाद के कवियों की कविताओं में भी कहीं- कहीं लम्बे समासों की योजना देखने को मिलती है, लेकिन उनमें बीच-बीच में कारकीय विधियों का प्रयोग होता रहता है -



पैला आयामहीन- नामहीन दिव-हराल  
 काल की अनावृत्त अज्ञान का अंग जाल  
 तेज धूम, अतिशय, सुष्टि परिधि, निराकार  
 बहती है उस अद्भुत अमल में निराधार ।

इन कुछ अमर की अविताओं को छोड़कर शेष कवियों की कविताओं में छोटे-छोटे समास ही प्रयुक्त हुए हैं -

मेरा विन्ता-रदित अलसित  
 वारि अम्ल-सा अमल हृदय,  
 इन्द्रवाप- सा उस अवपन के<sup>2</sup>  
 मृदुल अनुभवों का समुदय ।

अव्ययीभाव समासों का निर्माण तथा हिन्दी में प्रयोग मुख्यतः से- यथा, आ, प्रति, वि, नि, निर आदि अव्ययों की सहायता से हुआ है। ये मुख्यतः संस्कृत के उपसर्ग हैं -

जब मैं शीत की निरुर<sup>3</sup> रात  
 हूँ अब तेरा जीवन तुम्हारे ।

अव्ययीभाव समास के निर्माण में इन कवियों ने संस्कृत के अव्ययों का सहारा लिया है, लेकिन छायावाद के बाद के कवियों ने अपने व्यापक अनुभव विस्तार को सम्प्रेषित करने के लिए फारसी परसर्गों का भी सहारा लिया। इन उपसर्गों में अधिस्तर से, बा, कम, मेर, दर आदि प्रमुख हैं -

बेखबर में,  
 बाखबर आधी- सी रात  
 बेखबर सपने हैं ।  
 बाखबर है एक, अस, उसकी जाती<sup>4</sup>

1- तारसप्तक, : गिरिजा कुमार माथुर, पृ०- 163.

2- पन्त ग्रन्थावली: भाग-1, पृ०- 220.

3- रश्मि : महादेवी, पृ०- 34.

4- कुछ कविताएँ : राम्रो अवादुर सिंह, पृ०- 20



पद्यस्य समास का खूब आयावादी कवियों ने संस्कृत की तरह से ही कविता में प्रयोग किया है, लेकिन बाद की कविताओं में यह विग्रह के साथ भी मिलता है

प्राची के दिक्पाल इन्द्र ने

शुद्धा सोने का जालोक

बिचगों के शिशु गंधर्वों के

अंठों में फूटे मधु-शलोक ।

साथ ही विग्रहविहीन पदों की भी योजना मिलती है -

वेभ्र वासे ये राजभन जगमग सुख के साधन,<sup>2</sup>

ये इन्द्रधनुज से रँग-भरे जग के अनमोल रत्न ।

आयावादी कविता भावप्रधान और विशेषणप्रधान होने के कारण कर्मधारय समास का प्रयोग काफी मात्रा में देखा जा सकता है, जबकि बाद की कविताओं में इतने अधिक प्रयोग दिखाई नहीं देते, केवल गिरिजाकुमार माधुर की ही कविताएँ इस दृष्टि से अपवाद मानी जा सकती हैं। आयावादी कवियों में पन्त का दुकाप इस ओर अधिक दिखाई पड़ता है, जिसका कारण काफी हद तक उनकी मृदु कल्पनामय सुकुमार भाव योजना है -

क००कविचस

1- अविरता देख जगल की आप

धून्य भरता समीर निःश्वास,

डालता पातों पर बुपाप<sup>3</sup>

जोस के आँसु नीलाकाश ।

1- सू दूसरा सप्तक : नरेश मेहता, पृ०- 128.

2- तीसरा सप्तक : विजयदेव नारायण साही, पृ०-179.

3- पन्त ग्रन्थावली, भाग-1, पृ०- 224.



॥2॥ लौट आयी देश की ज्यों गंध गिरिमा  
 वन्दन नक्षत्रम, ले जान समय  
 कान्तिपाही यह के ज्वाला कमल पर  
 मुक्ति के ज्वनकला लेकर रंगीले  
 सोन विधुरेछामयी आयी उदित हो  
 तुम दूरामय छन्दरा-सी वासगिरी ।

अबुलफिज समास की उपायावादी काव्यगत विशेषता के अनुस्यू एवं सम्प्रेक्षण में प्रभावी होने के कारण उपायावादी कवियों ने कविता में इसे काफी महत्त्व दिया है -

तुमने भौरों की गुंजित ज्यों,  
 कुसुमों का लीलायुध याम ।

बाद में यद्यपि यह प्रवृत्ति बहुत कम हो गई फिर भी कविता में अभी हुई है -

जोवे के से पीपिरे में फारस की बुलबुल सा<sup>3</sup>  
 दारा वहाँ बैठा था अनाथ रिझ के समान ।

उपायावादी कविता में व्यक्तित्वावक संज्ञाओं के कम प्रयोग के कारण इन्द्र समास का प्रयोग बहुत कम मिलता है। दिन-रात, सुख-दुःख, जोम-मंगल, पूर्व-पश्चिम आदि इसी तरह के इन्द्रसमास अत्यन्त सीमित मात्रा में कविता में प्रयुक्त हुए हैं। इसी तरह द्विगुसमास भी उपायावाद एवं बाद की कविताओं में अत्यन्त अल्पमात्रा में प्राप्त होते हैं और जो मिलते भी हैं वे रुढ़िगत द्विगु समास ही हैं, जैसे :-  
 पद्मानन, त्रिलोकी, पवनद, पातदल, सप्तसिन्धु, सप्तर्षि, त्रिभुवन आदि -

यदि एक वस्तु भी सदा रही  
 तो सदा रहेगी वस्तु सभी  
 त्रैलोक्य बिना जलहीन हुए,  
 लकड़ी न सुख कोई धारा ।

1- श्रृंग के धान : गिरिजाकुमार माथुर, पृ०-1०

2- वन्दन ग्रन्थावली: पृ०- 1०2०

3- तारसप्तक : रामप्रताप शर्मा, पृ०- 243०

4- अभिनव सोपान : मधुबाला, पृ०- 82०



उमासों के प्रियेस के बाद निम्नांकित निष्कर्ष तार रख में प्राप्त होते हैं -

1- उमावादा की क्रियाओं ने अपनी वास्तविक कल्पनात्मक प्रवृत्ति के वल्ले उर्म-धारय उमास और बहुधादि उमास का अधिक उपयोग किया है जो उनकी क्रिया के उन्दर्भ एवं सिद्धता के अनुकूल है ।

2- आधुनिक क्रियाओं ने उद्भूत उपायों की उपायता से हिन्दी में अव्ययीभाव उपाय के निर्माण के साथ-साथ कारकी परतर्गों की उपायता से भी अव्ययीभाव उपाय का निर्माण किया है ।

3- उमावादा के बाद ही क्रिया में उमासों का प्रयोग घटने लगा था और नयी क्रिया में सामासिक कृति बल्यन्त न्यून है ।

=====



वसुधै - कुटुम्बकम्

=====

वाधुनिह हिन्दु अविता की शैक्षिक उन्नति

=====



§ क § शैलिक संरचना का अर्थ -

कविता में शैलिक-संरचना का उपयोग कवि अधिकतर अपनी विदना को विस्तार देने तथा प्रभावी बनाने के लिए करता है क्योंकि गुण के क्षणों में कविता की व्याकरणिक संरचना में अनेक सार्थक प्रयोगों के बाद भी सम्पूर्ण के स्तर पर उसकी भूमिका प्रभावी नहीं हो पाती । कविता की प्रकृति मुख्यतः विस्तार-मूलक न होकर व्यंग्यमूलक होती है, इसी व्यंग्यार्थ-निरूपण हेतु या अपनी विदना एवं अनुभूति को अभिव्यक्ति देने के लिए रचनाकार शैलिक संरचना के अंगों अर्थात् अंकार प्रतीक आदि का उपयोग करता है । कविता की शैलिक-संरचना एक साधक सन्दर्भों एवं भावबोधों को उभारने के लिए भी होती है । कवि को भाषा द्वारा अपनी विदना रखने के लिए भावचित्रों एवं दृश्यचित्रों का निर्माण करना पड़ता है । इस दृष्टि से कवि की मजबूरी यह होती है कि वह परम्परा में स्वीकृत रूढ़ भावचित्रों एवं दृश्यचित्रों को कविता में ग्रहण नहीं कर सकता क्योंकि ऐसे में उसको कविता न तो सम्पूर्ण के स्तर पर और न ही कलात्मकता के स्तर पर ही कोई प्रभाव छोड़ सकने में समर्थ होगी । इसीलिए रचनाकार को गुण-प्रक्रिया में निरन्तर नये भावचित्रों एवं अर्थचित्रों का निर्माण करना पड़ता है और उनके प्रयोगों के प्रति भी अत्यन्त सजग भी रहना पड़ता है जिससे भाषिक सम्पूर्ण के स्तर पर कवि की अनुभूतिगत विदना की प्रभावोत्पादकता बढ़ सके । काव्यभाषा में कलात्मक के स्तर पर भी कवि के लिए यह जरूरी है ।

अनुभूति कविता में संकेतों के सहारे ही अभिव्यक्ति पाती है । संकेत शैलिक संरचना का प्रमुख गुण है जिसके सहारे कवि रचना में अर्थविधान की योजना करता है । शब्द, व्यंग्य एवं सम्पूर्ण की सही स्थिति ही कविता को प्रभावी बनाती है । शैलिक संरचना में कवि गुण के अनुरूप परिवर्तन लाता रहता है क्योंकि इसका एक रूप जब सम्पूर्ण के स्तर पर रूढ़ हो जाता है तो वह अपनी ताकती खोने लगता है, इसीलिए प्रत्येक समर्थ कवि अपनी अनुभूतियों को सम्पूर्ण करने के क्रम में



तथातः अन्तः-मिन्न शैलिक अंगों का कविता में उपयोग करते हैं । काकाभाभा  
 का गतिविध शैलिक स्तर पर अधिक दिखाने पड़ता है जिसका कारण है कि  
 शैलिक स्तर पर कविता की दृष्टि से वादाय तत्त्व है और प्रभावकारी भी ।  
 वही यह मान्य तथ्य है कि कविता भाषा के द्वारा अभिव्यक्ति पाती है शैलिक  
 शैलिक तत्त्व उसमें आकर सम्पूर्णता एवं कलात्मकता दोनों में दृष्टि करते हैं ।  
 इसके अतिरिक्त अनुश्रुतियों को सम्पूर्ण करने की दृष्टि से व्यावहारिक संरचना के  
 अंगों को एक संगठन है क्योंकि वे भाषा का ही सूक्ष्म कलात्मकता एवं कलात्मकता  
 को प्राप्त की संरचना का अंग बनाने में विशेष प्रभाव भी है ।



## १७] शैलिक संरचना का स्वरूप -

हिन्दू काव्यभाषा की व्याकरणिक संरचना का रूप कविता में परम्परित रहता है, जैसे कि मिश्रित संरचना का शैलिक रूप कविता में लगातार निरन्तर होता रहता है। इस वक्तव्यक्रम में पुराने रूप जहाँ प्रथम में रहते हैं वहीं नये शैलिक रूप भी आकर उससे जुड़ते रहते हैं। इस तरह काव्य-भाषा की शैलिक संरचना में वर्तमान के पुराने पड़ने और नये के जुड़ने की प्रक्रिया निरन्तर जारी रहती है। कविता में शैलिक संरचना के निम्नलिखित स्वरूप प्रचलित हैं -

### १। अङ्कार -

अर्थ तथा सन्ध की वह युक्ति जिससे काव्य की शोभा बढ़े उसे अङ्कार कहा जाता है। कविता में अङ्कारों का प्रयोग निम्नलिखित तन्त्रों में निर्दिष्ट किया गया है - १] धमत्कृति २] अर्थोत्कर्ष ३] स्पन्दतापोष के लिए ४] भाषोत्कर्ष ५] विस्तारपूर्ण ६] आश्चर्यपूर्ण ७] चिन्तासाधक ८] औपहृणक। अङ्कार काव्यभाषा की शैलिक संरचना का सबसे पुराना एवं प्रभावी रूप है। आधुनिक हिन्दू कविता के विकास के साथ-साथ इसका महत्त्व क्रमशः क्षीण होता गया है। पुरानी कविताओं में अङ्कार जहाँ मुख्यतः कविता का शोभा निधायक धर्म था वहीं आधुनिक कविता में वह मात्र तथा अर्थोत्कर्ष के लिए मुख्यतः प्रयुक्त किया जाने लगा। इसका प्रमुख कारण कविता की प्रकृति का वक्तव्य है। पुरानी कविताओं में अङ्कारों के सभी रूपों - सादृश्यार्थ अङ्कार, निरोधार्थ अङ्कार, शृङ्खला अङ्कार, न्यायपूर्ण अङ्कार तथा श्रुतार्थ प्रतीतिपूर्ण अङ्कारों का प्रचुर प्रयोग दिखाई पड़ता है, जैसे मिश्रित आधुनिक कविता में अङ्कार सादृश्यपूर्ण अङ्कारों का ही प्रयोग दिखाई पड़ता है और वह भी अप्रतिभासः भाषोत्कर्ष के लिए। अङ्कार के तन्त्रों में सबसे महत्त्वपूर्ण तत्त्व अर्थ-रचना का है। प्राचीन काव्य में इस अर्थ रचना को इस को प्रकाशित करने वाले वाच्यत्व तत्त्व के रूप में स्वीकार किया गया है। जैसे अतिरिक्त कवि



अपनी निगिश्ठ अनुसृतियों को अन्तर्गत विधान के माध्यम से सम्प्रेषित करना चाहता है । भाषिक-सम्प्रेषण के सामान्य रूप में जहाँ अर्थ-विस्तारण को भाषिक प्रीति, विचार पड़ती है, वहाँ वाक्यान्वय में जो कुछ विपरीत की प्रतियोगिता अर्थ के माध्यम से निरूपित विधान को समझने के लिये है । पर तादृश आदि विधानों के उपयोग द्वारा उसे पाठ के अन्तर्गत सम्प्रेषित करने का प्रयास करता है, और अन्तर्गत के सुवर्ण गुण को उद्घुष्ट माध्यम है । विधान आचार्यों ने अन्तर्गत का मुख्य कार्य-व्यापार स्वच्छता, विस्तार, आरम्भ, विज्ञान, कोष्ठक, व्युत्पत्ति तथा अर्थोत्पत्ति माना है और विधानों द्वारा कथित में अन्तर्गतों को सहायता से अन्तर्गत वाक्यान्वयों को रखने का प्रयास किया है ।

आधुनिक विन्दी कविता में अन्तर्गतों को दृष्टि से तादृशविधान का प्रयोग किया है । रचनात्मक संरचना के लिए तादृश आचार्यता है यहाँ कि अन्तर्गत अर्थ के अर्थ स्थापन के साथ-साथ तौल्यबोध के तत्पर्य तन्त्रों एवं मानसिक विधान में भी वाक्य बदला आ जाता है । तादृश विधान से कवि के भाषिक-सामर्थ्य का ज्ञान नहीं होता है, वह केवल विधान को सम्प्रेषित करने को ही सामर्थ्य रखता है, और अन्तर्गत निगिश्ठता के फल कविता में अन्तर्गत प्रयोग होता है । लेकिन आज की कविता में भाषिक सम्प्रेषण के विन्-विन् रूप विकसित होते रहने के कारण तादृशविधान अन्तर्गतों का भी प्रयोग घटता जा रहा है । फिर भी आधुनिक कविता में तादृशविधान अन्तर्गतों का प्रयोग कवियों ने सामान्यतया निम्नलिखित तन्त्रों में किया है -

### १। अन्तर्गत के लिए तादृशविधान अन्तर्गतों का प्रयोग -

अन्तर्गतों का अन्तर्गतसूत्र अर्थ के लिए प्रयोग कवियों को अत्यन्त प्रिय रहा है । आधुनिक विन्दी कविता में यद्यपि अन्तर्गत प्रवृत्ति से अन्तर्गत माने की कोशिश मिलती है लेकिन वे अन्तर्गत प्रवृत्ति से पूरी तरह अन्तर्गत नहीं पा रहे हैं ।



विशेषकर छायावादी कवियों प्रताप, पंत, महादेवी, दिनकर आदि की कविताओं में अंकारों द्वारा जो प्रवृत्ति को उभारने का प्रयास दिखाई पड़ता है । प्रताप की छायावादी तथा अंध में यह प्रवृत्ति विशेषरूप से देखी जा सकती है -

तुना यह मनु ने मधु गुंजार  
मधुरों का ता जब तानंद,  
किसे मुख नीचा कमल समान  
प्रथम कवि का ज्यों तुन्दर छन्द । ।

{ 11 }      एक जाती थीं पुख रजनी  
मुख चन्द्र हृदय में टोता  
प्रत सीकर लहसुन नखल से  
अम्बर पर सोँगा होता । 2

यहाँ प्रताप तादृश्यपूर्ण अंकारों, उपमा, लय, उत्प्रेषण आदि की सहजता से कल्पनापूर्ण तादृश्य को योजना करके पाठक के मन को चमत्कृत कर देने का प्रयास किया है । पंत, महादेवी तथा दिनकर आदि की कविताओं में तादृश्यविधान अंकारों की इसी तरह से योजना मिलती है जबकि निराजा में इसकी योजना कुछ विन्न प्रकार की है । यहाँ काव्य में भाषिक पैलास से संयुक्त तादृश्यविधान न तो प्रतीकों की ओर न ही इसके विधान की सहजता से कविता में आया है । यहाँ निराजा की कविता में यह काव्यी कुछ तादृश्य के सौंदर्य भाव के लक्ष्य निश्चयिता हुआ है । लेकिन फिर भी निराजा भी चमत्कार प्रदर्शन का लोभ संवरण नहीं कर पाये हैं -

अधु वसे जाते थे  
कामिनी के कोरों से  
कमल के कोरों से प्रसन्न की ओत ज्यों । 3

- 1- प्रताप ग्रन्थावली, भाग-1 पृष्ठ 455
- 2- प्रताप ग्रन्थावली, भाग-1 पृष्ठ 311
- 3- निराजा रचनावली, भाग-1 पृष्ठ 309



साधारणतः वे बाद के कवियों में साहस्यसूक्त अंकारों की लक्ष्यता से व्यर्थ-वस्तु को स्पष्ट करने की प्रवृत्ति कम दिखाने पड़ती है ।

कभी कभी को तबों में दूध जाता है  
 कुमलता नाम दिया का,  
 जलका रेख ती स्मृति को  
 कभी नम बार करती चली जाती है ।<sup>1</sup>

यहाँ "नाम" रंग खंडा" दोनों का सामत्वार्थिक अर्थ दे रहा है ।  
 उसके बाद के कवियों में भारत सुख अग्रवाल, गिरिजाकुमार माथुर की कविताओं में ओ कहीं-कहीं यह प्रवृत्ति देखने को मिलती है-

उठ रहा है भवा दूध का घोंद  
 क्षीया घोंद गेत छुली ता ।<sup>2</sup>

## §2} अर्थोत्कर्ष के लिए अंकारों का प्रयोग -

साधुनिक कवियों में साहस्यसूक्त अंकारों की लक्ष्यता से कविता में सम्यक्त्व के स्तर पर जो दूसरी प्रवृत्ति दिखाने पड़ती है वह अर्थोत्कर्ष की है ।  
 यहाँ जो साहस्यसूक्त अंकारों की लक्ष्यता से कविता में अर्थ के स्तर पर उत्कृष्टता लाने का प्रयास करते हैं । प्रसाद में साहस्य विधान के द्वारा अर्थोत्कर्ष की प्रवृत्ति विशेष रूप से देखी जाती है -

1- वावरा अहरी: अक्षय, पृ० 22

2- दूध के घा-1, गिरिजा कुमार माथुर, पृ० 80



मन नीचा कुंज हैं जीग रहे  
 कुसुमों की कथा न बन्द हुई,  
 टे अतीरख आनीय नरा  
 दिव कणिका ली मकरंद हुई ।  
 इस ज्योवर ते गंध गरी  
 सुनती जाती गंध की धारा  
 मन गंधुर की अनुरागगयो  
 का रहो मोहिनी ली कारा ॥<sup>1</sup>

यहाँ श्रुत में मनु के प्रति जातिगत काम वासना को स्पष्ट करने  
 के लिए प्रसाद ने अनेक तादृश्यों की योजना की है । इन तादृश्यों की सहायता  
 से मानव मन के सूक्ष्म चिकारों को स्पष्ट करने की कोशिश दिखाई पड़ती है ।  
 यहाँ में भी तादृश्यात्मक अंकारों की सहायता से अर्थोत्कर्ष की प्रवृत्ति दिखाई  
 पड़ती है -

लज कर तरंग तरंगों को  
 अन्धप्रभुज के रंगों को  
 तेरे स्पर्शों से केते विधवा हूँ निज भुज ता मन ?<sup>2</sup>

"मन" के लिए भुज की योजना करते कवि ने मन की धँसता तरंगता एवं कोयला  
 की एक साथ पाठक तक सम्प्रेषित कर दिया है । और उसके विधवे के भाव में  
 चिन्हेकात्मा की तारी अर्थोत्कर्षा सिमट आई है । निराशा, महादेवी धिक्कर  
 तथा वधूचन की चेतनाओं में भी अर्थोत्कर्ष के निमित्त तादृश्यात्मक अंकारों की  
 योजना दिखाई पड़ती है ।

1- प्रसाद ग्रन्थावली, भाग-1, पृष्ठ 475

2- यहाँ ग्रन्थावली, भाग-1, पृष्ठ 195



छायावाद के बाद के कवियों में श्री अयोत्कर्म के निमित्त साहस्य-  
पूर्ण अंकों का कतिपय प्रयोग दिखाई पड़ता है । अंग्रेजों में यह प्रवृत्ति बहुत  
कम ही दिखाई पड़ती है । आधुनिक कवियों में गिरिजाकुमार माथुर की कविताओं  
में इस तरह के प्रयोग अधिक दिखाई पड़ते हैं, जो अधिकतर उर्ध्वप्राय दो स्वर  
करने के लिए प्रयुक्त हुए हैं -

शान्ति-सवाही यज्ञ के ज्वाला कमल पर  
गुणित के कंचन-कलश लेकर रंगीने  
तीन विधुरेखामयी आयों उदित हो  
सुम प्रसन्न कान्दरा-सी पारुसीने ।

नाथार्जुन, सर्वेश्वरदयान तन्त्रेना, देदारनाथ सिंह, भारतरत्न अग्रवाल आदि की  
कविताओं में अयोत्कर्म के निमित्त साहस्यपूर्ण अंकों का बहुत कम प्रयोग  
दिखाई पड़ता है ।

### ॥ ३॥ आयोत्कर्म के लिए अंकों का प्रयोग -

आधुनिक हिन्दी कविता में साहस्यपूर्ण अंकों का सबसे अधिक  
उपयोग आयोत्कर्म के लिए हुआ है । छायावादी कवियों सिम्रकर प्रताप, निराला,  
पंत तथा महादेवी ने साहस्यपूर्ण अंकों का उपयोग कर सुजन के स्तर पर कविता  
को जहाँ प्रभावशाली बनाया है वहीं इसकी सहायता से उन कवियों को अपनी  
कविता की सविता को बढ़ाने में भी सहायता मिली है । छायावादी कविता  
धूम्र कल्पना-वैभव, रहस्य एवं मानव मन के लुकोल भावों की कविता है इसी  
लिए साहस्यविधान का उनकी कविताओं में बहुत ही लक्ष्य एवं कलात्मक प्रयोग  
मिलता है । प्रताप और पंत में इस दृष्टि से महत्त्वपूर्ण है -

1- इस के धान : गिरिजा कुमार माथुर, पृ० ।



हीरे ता हृदय हमारा  
 कुचका गिराज कोमल ने  
 सिमसिती प्रणय अंगन बन  
 अब नया फिर से बने ।

इतने मानव मन के सूक्ष्म मनोभावों का पितामह कवि ने रोचकपूर्ण तात्पर्यपूर्ण अंकेदारों की सहायता से किया है । पं. ने भी उपमा, रूपक तथा उपप्रेक्षा आदि की सहायता से कविता में उत्कर्ष लाने की कोशिश की है -

मधुम जाया का मधुर मधु मधु राग  
 पद्ममधन में संकुचित था हो चुका,  
 काग्य उपलब्ध में प्रथम था जब खिला  
 प्रणय पद्म कुमुद कली के साथ ही ।  
 शीश रख मेरा सुकोमल जाँच कर  
 शीश कला ती एक जाया व्यग्र हो  
 देखती थी म्यान मुख मेरा अचल  
 तदय भाव, अधीर, चिन्मिता दृष्टि से ।<sup>2</sup>

छायावाद के बाद की कविता में भागीरथ्य सर्व सम्प्रेषण के अनेक साधन विकसित होने के बाद अंकेदारों का प्रयोग बहुत कम हो गया फिर भी अश्वेय गिरिजाकुमार माधुर तथा मारुतसूय अग्रवाल की रचनाओं इसके चिटपुट उदाहरण मिलते हैं । इनके द्वारा इन कवियों ने अपनी अभिव्यक्ति शैली में बदलाव लाने तथा अभिव्यक्ति की प्रभावी बनाने के लिए कोशिश की है -

जहाँ करोड़ों नृसिंहाचार्य छड़ी विजयता और अकुंचित  
 प्राज्ञ के कुचों नुचें ती गमसिद्धि के कुकी हुई थीं ।<sup>3</sup>

1- प्रताप प्रत्यावली, भाग-1 पृ० 313

2- पं. प्रत्यावली, भाग-1 पृ० 124

3- तदा नीरा, अश्वेय, भाग-1 पृ० 171



यहाँ भारत की करोड़ों माताएँ और बहनें अपने ही लोगों की कक्षाओं की पूर्ति में लगी हुई हैं, वे जम्बूर के हुको हुए मुँके की रीति की तरफ़ीबस हैं । भारतसूय अग्रवाल में भी अलंकारों के प्रयोग द्वारा भावोत्कर्ष की प्रवृत्ति दिखाई पड़ती है -

मेरा अलंकार आज  
मनकों की भीड़ के हूँ अधोर धरणी से  
हुको हुए पूजा के फूल-ता  
दवला, चिन्न-मिन्न है ।

अलंकारों द्वारा भावोत्कर्ष की यह उत्कृष्टता प्रभा: तम्रेषण के अन्य काव्यरूपों के विकास के साथ-साथ शोध होती गई है । भावोत्कर्ष के रूप में एक महत्त्वपूर्ण तथ्य यह है कि परम्परागत ढाँचे में नवीन उपमानों को रखने की रीति प्रक्रिया का पुस्तकाल छाया-पायी कवियों ने की, यह जाने और भी अधिक प्रभायी होकर उभरी है ।

#### १५) विस्तार के लिए अलंकारों का प्रयोग -

जायायादी कवियों में साहस्यसूक्त अलंकारों की सहायता से अर्थोत्कर्ष एवं भावोत्कर्ष में विस्तार लाने की कोशिश दिखाई पड़ती है । प्रसाद निराला तथा दिनकर में यह प्रवृत्ति विशेष रूप से दिखाई पड़ती है । निराला कुपुर्गुता कविता में साहस्यसूक्त अलंकारों, उपमा, व्यङ्ग्य, उत्प्रेक्षा आदि की सहायता से सामाजिक, सामाजिक, वैचारिक एवं राजनैतिक सन्दर्भ को भी उभारने में सफल रहे हैं, जो निराला की रचना सामर्थ्य की विशेषता है -



ओमकार और प्रणामार्पण  
 जैसे हो दुनिया के गोल और पर्य  
 जैसे सिद्धिन्त और तागुनी  
 ज्यों सफाई और मागुनी ।  
 कास्मोपॉलिटन और मेडोपॉलिटन  
 जैसे फ्रायड और नीटन  
 फेकली और फेकफा  
 परत और हो रफा ।  
 तरलता में फ्राड  
 रेपीटन में जैसे रेपिनड्राड  
 तब तब जैसे रफा  
 मेकरी में तण्ड जैसे ड्रमसोथ । <sup>1</sup>

अतः, गिरिजाकुमार माधुर, भारतसूत्र अग्रवाल तथा नागार्जुन आदि की कविताओं में तादृश्यता अंशों की लक्ष्यता से अपनी अनुसृष्टि को विस्तार देने की प्रवृत्ति जायी जाती है -

मैं अधिक रुंदर हूँ  
 बिल्लीरो कॉप-ली कॉपि वाली यह मर्द  
 परगद-ली छानार ऐली पीठ  
 नन्दे मरु से ऐसी ये नेत्र  
 देखी नहीं होगी ऐसी खूबसूरती । <sup>2</sup>

1- गिराजा रचनावली, भाग-2 पृष्ठ 47

2- तारिख पंखों वाली : नागार्जुन पृष्ठ 40



आधुनिक हिन्दी कवियों में साहस्यश्रुति अंकारों के द्वारा आर्य प्रतिष्ठित करने की प्रवृत्ति भी वहीं-वहीं दिखाई पड़ती है । इस आर्य श्रुति प्रवृत्ति का छायावादी कवियों ने अपनी कविताओं में काफी उपयोग किया है । उनकी कविताओं में प्रकृति एवं अमानवीय वस्तुओं के वर्णन में साहस्यश्रुतिप्रवृत्ति दिखाई पड़ती है । प्रताप, निराशा, पतन, महादेवी आदि सभी में इस तरह के वर्णन में साहस्यश्रुति अंकारों का छुल्लर उपयोग हुआ है । कुंदरमुक्ता, कविता में निराशा कुंदरमुक्ता के पिछले साहस्यों की रचना करके आर्यश्रुति शब्दों को उभारने की कोशिश कर रहे हैं जो तथ्य-तथ्य जनतामान्य वर्ग के पड़ोसवासी व्यवस्थितता का भी संकेत देता गया है -

मैं सबल जब, बना हमल  
अच्छा, तब बना जीना  
गन्ध होकर कभी निवला  
कभी बनकर ध्वनि क्षीना  
मैं पुरुष और मैं ही अमला  
मैं मृदंग और मैं ही तबला  
चुन्ने लो के हाथ का मैं हो तिलार  
दिगम्बर का तान्पूरा, झीना का गुल्लार ।

छायावादी कवियों के अतिरिक्त बाद के कवियों में भी वहीं-वहीं यह प्रवृत्ति दिखाई पड़ती है । नये कवियों में समीरबहादुर सिंह का सुकाय इस ओर अन्य कवियों की अपेक्षा जाँच है । नये कवियों में आर्य के लिए साहस्यश्रुति अंकारों की योजना प्रायः मन की कोमल भावनाओं एवं प्रणय-व्यापार के पित्रण प्रसंग में



की अधिक दिखलाई पड़ता है -

फलकों पर लीरे-लीरे  
तुम्हारे फूल से पाँच  
गानों झुं कर पड़ते  
हृदय के तपनों पर मेरे ।<sup>1</sup>

[6-7] जिज्ञासा तथा कौतूहल के लिए अन्तारों का प्रयोग

छायावादी कविता अपनी वयाकर एवं स्वभाव के फलते प्रवृत्ति के दार्शनिक मानवोन्मेष विधाध्यापारों को अभिव्यक्ति देने के निमित्त साधुव्यक्त अन्तारों उपमा, रूपक, उत्प्रेक्षा, आदि के सहारे कविता में कौतूहल एवं जिज्ञासा को वृद्धि की है । प्रताप, पंग, महादेवी एवं निराला को कविताएँ इस वृद्धि से महत्त्वपूर्ण हैं -

फिती नखनलीक से दृष्ट  
धिरज के शब्दों पर अज्ञात  
दुःख जो पड़ा ओत की बूँद  
तरंग मोती तार से मुहुमात ।<sup>2</sup>

अतः महादेवी मनुष्य के जीवन एवं युत्सु आदि के वर्तन प्रतीक में साधुव्यक्त अन्तारों के द्वारा धिरज के शब्दों, ओत की बूँद, तरंग मोती तार मुहुमात आदि की शोभा करके कविता में मनुष्य की जिज्ञासा वृत्ति प्रवृत्ति को उभारने में सफल रही हैं । अतः तरह से या छायावादी कवियों में कौतूहल वृत्ति को

---

1- फूल कविताएँ: शम्भेर महादुर सिंह, पृ. 28

2- रीति : महादेवी पृ. 43



उभारने की प्रवृत्ति भी दिखलाई पड़ती है । इस प्रवृत्ति में कवियों की सामान्यता: रहस्यवादी भावना उभर कर सामने आई है -

जारि पेलि-सी पैर अमूल  
 हा अपन सरिता वे कुल,  
 पिकता औ सकुचा नवजात  
 बिना नाल के पेनिल फूल  
 दुई मुई सी तुम पश्चात्  
 हुकर अपना ही मुहुमात  
 मुरना जाती हो अज्ञात<sup>1</sup>।

इस तरह की कौतूहल उत्पन्न करने की प्रवृत्ति बाद की कविताओं में अपेक्षाकृत बहुत कम हो गई है -

आँखें मुँद गई  
 तरलता का आकाश था  
 जैसे त्रिलोचन की रचनाएँ  
 नींद ही झूझाएँ ।<sup>2</sup>

स्पष्ट है कि आधुनिक कविता में अलंकार वृत्तियाँ यद्यपि कहीं-कहीं अभी हुई हैं लेकिन उनके लिए प्राचीन उपयोग एवं उपमान परम्परा का पालन नहीं दिखाई देता । आधुनिक कवियों ने विषय एवं सन्दर्भ के अनुकूल नये भावबोधों से युक्त नवीन एवं अप्रचलित उपमानों का उपयोग किया है ।

1- पं. ग्रन्थावली, भाग-1 पृ० 189

2- कुछ कविताएँ: शमशेर बहादुर सिंह पृ० 9



अंकार-विधान की दृष्टि से आधुनिक हिन्दी काव्य-शास्त्र की संरचना के अध्ययन के बाद निष्कर्ष रूप में निम्नलिखित तथ्य उद्घटित कर सामने आते हैं -

- १] छायावादी कवियों और उसके बाद के कवियों में अंकारों के प्रति मोह अपने पूर्ववर्ती कवियों की अपेक्षा बहुत कम है । ये अंकार के सभी रूपों को अपनी कविता में स्थान न देकर प्रायः साधुशुद्ध अंकारों का ही उपयोग किया है ।
- २] छायावादी कवि साधुशुद्ध अंकारों की सहायता से अपनी वर्णवस्तु विस्तार कविता एवं रहस्यवादी प्रवृत्ति के चलो, कविता में चमत्कृति, भावोत्कर्ष, जिज्ञासा, आश्चर्य एवं कौतूहल की दृष्टि करते दिखाई पड़ते हैं । जबकि उसके बाद के कवियों ने इसकी सहायता से सन्दर्भ को स्पष्ट करने के लिए अंकारों के विस्तारपूर्ण प्रवृत्ति को ग्रहण किया है ।
- ३] छायावादी कवियों के उपमान जहाँ परम्परा से जुड़कर कविता में आते हैं वहीं बाद के कवियों से अस्ते हटकर नवीन उपमानों की योजना की है ।
- ४] छायावादी कविता में साधुशुद्ध अंकारों की दृष्टि से उपमा, रूपक, उत्प्रेक्षा, प्रतीक, निदर्शना, अर्थान्तरन्यास आदि अंकारों का उपयोग किया है जबकि उसके बाद के कवियों ने उपमा, उदाहरण दृष्टांत आदि की ही सहायता से अपनी अनुसृतियों को रखा है ।
- ५] छायावादी कवियों ने अपनी साधुशुद्ध योजना परम्परागत आधाराँ पर ही की है लेकिन उसमें कुछ भिन्नता भी है । ये न तो वाच्य की अपेक्षा करता है और न व्यंग्य की । ये कवि वाच्य एवं व्यंग्य व्यापार में निश्चित सहस्र अनुस्र को एक साथ पूरी जीवनन्ततापूर्वक मन तक पहुँचाने की कोशिश करते हैं ।



कविता में अंकारों के रूप प्रयोग एवं रुढ़ अर्थधाराओं के कारण आधुनिक कवियों ने अपनी अनुसृतियों को सम्प्रेक्षित करने के लिए अंकारों के मोड़ को छोड़ कर नये-नये शैल्यक माध्यमों को विकसित करने की कोशिश की। शैल्यक संरचना की दृष्टि से मायिक सम्प्रेक्षण का जो शक्तिशाली माध्यम दिखाई पड़ता है - वह प्रतीक है। कविता में प्रतीकों का प्रयोग प्राचीन काल से ही हो रहा है किन्तु आधुनिक कविता में उसकी महत्ता समझ लुप्त है। प्राचीन में कुछ गुण उत वस्तु के होते हैं जिसका वह वाक्य होता है और कुछ गुण उत वस्तु के होते हैं जिसका वह प्रतीक होता है। प्रायः सभी कवियों ने कम या अधिक मात्रा में प्रतीकों का उपयोग किया है। नये कवियों ने कविता में इसका प्रमुख रूप से उपयोग अनुसृतियों और अर्थ को सम्प्रेक्षित करने के लिए तथा उसे पाठक को स्पष्टता का ज्ञान बनाने के लिए किया है। आधुनिक कवियों को प्रतीकों की योजना में सफलता का मुख्य कारण उनकी सूक्ष्म निरीक्षण शक्ति और मार्मिक दृष्टि है।

### १११ सूत प्रतीक -

प्रतीक की योजना सामान्यतः दो प्रकार से कविता में उपस्थित हुई है - सूत प्रतीकों के रूप में तथा असूत प्रतीकों के रूप में। कवियों ने सूत प्रतीकों की कई दृष्टियों को ध्यान में रखकर कविता में उपयोग किया है। आधुनिक हिन्दी कविता में कवियों ने सामान्यतः सादृश्यमूलक, साधर्म्यमूलक, लक्षणात्मक, सर्वजनप्रिय तथा विस्मयमूलक प्रतीकों का उपयोग किया है।

### ११२ सादृश्यमूलक प्रतीक -

भाषावादी कवियों ने सादृश्यमूलक प्रतीकों के द्वारा अपनी अनुसृतियों को अभिव्यक्त की है। प्रताप, निराला, महादेवी आदि ने सादृश्यमूलक प्रतीकों में इन उन्हीं प्रतीकों को ग्रहण किया है जो सादृश्य पर आधारित होते हुए भी



उत्तरे उठकर कितनी सूक्ष्म-असुरा प्रतीयमान अर्थ की व्यञ्जना की क्षमता रखे हैं -

३।३ तिर रही अतृप्ति जलधि में  
नीलम की नाव निराली ।<sup>1</sup>

३।४ तरल मोती से नयन भरे  
तारे भरका नील तरी से  
खे पुष्पिणी की वस्त्री से  
पेजिन फूल जरे ।<sup>2</sup>

इसके विपरीत निराला ने सादृश्यभरम प्रतीकों का उपयोग प्रताप तथा महादेवी की अपेक्षा कम ही किया है । तुलसीदास में ये रत्नावली को मानवीय पात्रता से उभर उठाकर प्रतीक और ज्योति का प्रतीक बना देते हैं -

देखा शारदा नील जलगा  
हैं तन्मुख स्वयं तृप्ति-रक्षा  
जीवन-समीर-बुधि-निःश्वसना घरदानी  
वाणी वह स्वयं तुमहिदा-स्वर  
फूटी तर अमृताक्षर-निर्जर  
यह विशाख है वरण सुघर जिस पर श्री ।<sup>3</sup>

गौ शारदा स्वयं ज्ञान एवं पापित्रता की प्रतीक हैं । अतः रत्नावली में उन्हीं सादृश्यों को आरोपित किया गया है । आधुनिक कवियों में अज्ञेय, गिरिजाकुमार माधुर आदि कवियों ने अपने रचना सामर्थ्य एवं सम्यक् शक्ति को बढ़ाने के लिए कहीं-कहीं सादृश्यभरम प्रतीकों का भी सहारा लिया लेकिन इन कवियों का इन प्रतीकों पर अधिक जोर नहीं है क्योंकि इन्हें सहारे कविता में रुढ़ काव्य-

1- प्रताप ग्रन्थावली, भाग-1 पृ० 309

2- दीपशिखा, महादेवी, पृ० 85

3- निराला रत्नावली, भाग-1 पृ० 286



परम्परा को फिर स्थापित होने का ऊारा बना रहता है । क्योंकि इन प्रतीकों का परम्परा से जुड़ाव बना हुआ है । समोर बहादुर को एक कीर्ति हस्तव्य है -

फिर जाया जेतै :

फिर बाग गुलाबों का, फिर जात गुलाबों का  
जाया जेतै ।

धोवन की उमड़ी हुई धुनारें  
पन-गणिनी गुथी हुई लहर कलियाँ  
रत-रंग में घेरी हुई राधारें  
रत-रंग में माती हुई कामगिरियाँ  
फिर जाया जेतै ।

यहाँ पर जेतै धोवनागमन उल्लास का प्रतीक है और जेतै तरह धुनारें कलियाँ राधारें, कामगिरियाँ आदि चीजों के निरन्तर स्थितियों एवं स्थानों के प्रतीक हैं । छातावादी एवं उसके बाद के कवियों द्वारा प्रयुक्त साहित्य विधान प्रतीकों की सबसे बड़ी विशेषता यह है कि ये प्रतीक सामान्यतया प्रकृति एवं संस्कृति को ही आधार बनाकर कविता में आए हैं ।

ईश्वर साधर्म्यपूर्ण प्रतीक -

साधर्म्यपूर्ण प्रतीकों की भी कविता में कमोकेम घटी स्थिति है । छातावादी कवियों ने निम्नवस्तु में रहस्य एवं कल्पना की प्रधानता तथा भावुकतापूर्ण रसात्मक चित्रण के कारण अपनी कविता में साधर्म्य प्रतीकों का अत्यधिक उपयोग किया है । प्रताप तथा महादेवी की अधिकांश काल्पनिक



संसारपरक चिंतनजन साधर्म्यप्रतीकों की ही सहायता से कविता में हुआ है ।  
प्रसाद की कविता-

निदय हृदय में एक उठी बया,  
तोकर पहली झूठ उठी बया,  
अरे कलक पड़ चुक उठी बया  
अंकुश कर सुखी डाली को ?<sup>1</sup>

यहाँ पर सुखी डाली की नीरसता, जीवनकी नीरसता का प्रतीक है ।  
प्रसाद की कविताओं में इसी तरह से अनेक प्रकार के साधर्म्य प्रतीक प्रयुक्त हुए  
हैं । जिसमें बसती कुल-मर्यादा का मायावी बोध-हृदय के उत्थान का कविता  
नवीन भाव का जीने के लफे-आनन्दमय जीवन, मरझाला-अनन्त पोड़ा के प्रतीक  
के रूप में अधिकांशतः प्रयुक्त हुए हैं । छायावादी कवियों में साधर्म्य प्रतीकों का  
सूचि से महादेवी की कविताएँ विशेष उल्लेखनीय हैं । उनके काव्य में फिर कों  
एकान्तिकता अर्थात् निराश तथा असफल प्रेम की सिरह पेचना- को स्पष्ट करने  
के लिए अधिकांशतः छत्ती कोटि के प्रतीकों का उपयोग किया गया है -

किन उपकरणों का दीपक,  
किसका जलता है तेल ?  
किसकी धर्ती, कौन करता  
अज्ञा ज्ञाना से तेल ?<sup>2</sup>

यहाँ पर दीपक-भाव का, तेल-आयु का, धर्ती-जीवन का, ज्ञाना-चेतना  
का प्रतीक है । दिनकर की कविताओं में विषय वर्णनपरक होने के कारण  
साधर्म्य प्रतीकों का ही योजना दिखार्थ पड़ती है -

1- प्रसाद ग्रन्थावली भाग-1 पृष्ठ 367.

2- रश्मि: महादेवी पृष्ठ 25



धन-पिशाच की विजय, धर्म की पावन ज्योति अहम।<sup>1</sup> दुर्लभ,  
दोड़ो बोधितत्व । भारत में मान्यता अस्पृश्य हुई ।

यहाँ पर "धन पिशाच" धन लोभ, व्यक्तियों दुष्ट एवं बुरे लोगों का प्रतीक  
है जबकि बोधितत्व-लोगों के बीच अनेक स्थिति तथा मान्यता का प्रतीक है ।

साहित्यश्रवण प्रतीकों की तरह छायावादीतर कवियों ने साधर्म्य  
प्रतीकों का अधिक उपयोग नहीं किया है -

तम्मम या जन की वल्लिरियाँ कोकिल करार्य पूजिता सीती<sup>2</sup>  
राग-पराग-विहीन कौलार् आन्त-भ्रमर ते पूजिता सीती<sup>3</sup> ।

केदारनाथ सिंह-

गुफा कोटर  
कुआँ पोखर  
एक स्वर के सूत से  
तब ओर छोर फिता नए ।  
पिश पपीटा दिन जा गए ।  
बाँसुरी अपनी<sup>3</sup>  
गुफा रखो ।

यहाँ वल्लिरियाँ ओर रागपराग विहीन कौलार् ऐसी स्थितियों का प्रतीक  
हैं जिनका योग्य समाप्ता होने को है तथा दूसरे में "पपीटा दिन" दुःख के  
दिनों का प्रतीक है और बाँसुरी संयोगवस्था का प्रतीक है अतः यहाँ दुखों  
का जागमग होता है सुख की स्थितियाँ रूप में समाप्ता हो जाती है ।

1- रविमनोक [रेणुका] पृष्ठ 11

2- तदानीराः अनेय पृष्ठ 122

3- कुल कविताएँ केदारनाथ सिंह, पृष्ठ 73



आधुनिक हिन्दी काव्यभाषा के भाषिक सामर्थ्य एवं सम्प्रेषण विस्तार में प्रतीकों की दृष्टि से सर्वाधिक महत्त्वपूर्ण योगदान बिम्बसूक्त प्रतीकों का है। छायावादी भाषा एवं भावकल्पना की समृद्धि में सर्वाधिक योगदान बिम्बात्मक प्रतीकों का ही है। लेकिन ये प्रतीक अधिकांशतः इन्द्रियबोधयोग्य और चित्रात्मक विधान तक ही सीमित हैं फिर भी अभीष्ट अर्थ एवं भाव का बोध कराते हैं। इस प्रकार की बिम्बात्मक प्रतीकात्मकता निराला की कविता की प्रमुख विशेषता है -

यह अष्टदेव के मंदिर की पूजा सी  
वह दीप शिखा सी शान्त, भाव में लीन,  
वह दूर का लालीबाल की स्मृति-रेखा-सी  
वह दूरे तक की छुटी-लता सी दीन।

यहाँ "लता" स्त्री का प्रतीक है और लक्ष्मण का। इसमें विधवा की पवित्रता साक्षी का वर्णन है। अतः मंदिर की पूजा सो-उसकी पवित्रता, दीपशिखा सी शांत उसके मन की एकनिष्ठता का प्रतीक है। इसी तरह प्रताप के भी बिम्बासूक्त प्रतीकों की की सम्प्रेषणीयता केवल वर्ण्य के सूत्र इन्द्रियबोधयुक्त चित्रात्मक तक ही सीमित न रहकर सूक्ष्म, असूत्र प्रतीयमान अर्थ की साक्षीत्व व्यंजना का भी सक्ति कही है। इन बिम्बसूक्त प्रतीकों द्वारा व्यंग्यार्थ का संक्षिप्त प्रस्ताव के काव्य की एक प्रमुख विशेषता है-

आँखों के साँपों में आकर  
रमणीय रूप धन दुःखता-सा  
नयनों की नीलम की छाटी  
जिस रतन से छा जाती हो,  
हिलोल मरा हो शतुपति का  
गोक्षी की सी भक्ता हो,  
जागरण प्राप्त सा हैसता हो  
जितने मध्याह्न निरखता हो।



छायावाद के बाद के कवियों ने भी अपनी स्रष्टृता के विस्तार के लिए बिम्बवादी प्रतीकों का उपयोग किया है। अश्वेय की कविताओं में बिम्बवादी प्रतीक प्रचुर हैं। इस समय के बिम्बवादी प्रतीकों की एक प्रमुख विशेषता यह है कि इन कवियों ने प्रतीकों के लिए बिम्बों का ग्रहण जनतामान्य में प्रचलित समाज की वस्तुओं से किया है। अश्वेय की कविता है -

मैं ही हूँ वह पदाक्रान्त रिरिरियाता करता ।<sup>1</sup>

यहाँ पर "रिरिरियाता करता" समाज द्वारा पददीप्ता शोषिता एवं कुंठित व्यक्तित्व का प्रतीक है। इस प्रकार की बिम्बवादी प्रतीक योजना की सहायता से समासमयक जीवन एवं समाज की कुलपता एवं गतिविधियों को ही नहीं बल्कि जीवन के मानवीय पक्षों को भी उभारा गया गया है -

जब जगत को धाँस फुलवारियाँ  
हो रही तब मुझे की तैयारियाँ  
फिर धरा तीता तलाई जा रही  
फिर अक्षर संस्कृति तलाई जा रही ।<sup>2</sup>

यहाँ तीता के तालने के बिम्बवात्मक प्रतीक द्वारा पौराणिक आठधान बोध से तीता के अपहरण पीड़ा आदि भाव उपस्थापित किया गया है। यहाँ फुलवारों-प्रसन्नता, तीता बेगुनाह व्यक्तियों तथा अक्षर संस्कृति बुरी संस्कृतियों या लोगों का प्रतीक है। द्वारा सप्तक में शम्भूजीर बहादुर सिंह की एक कविता इस प्रकार है-

तरु गिरा  
जो -  
झुक गया था, गहन  
छायारों लिये ।  
अब  
हो उठा है मोन का ढर

\*- अन्वयार्थ : अश्वेय, पृष्ठ 165

2- इस के ध्यान: गिरिजा कुमार माधुर, पृष्ठ 12



और भी मोन —

दुःख उठा है कसम सागर का हृदय

ताँज कोमल और भी अपनापन का अँधेन

डाकूत है दिवस धीरे मुख पर ।<sup>1</sup>

यहाँ बिम्बार्णवक प्रतीक द्वारा कीम व्यक्ति के जीवन की अंतिम अवस्था का वर्णन किया है उसे झुका हुआ तक-बुद्धावस्था का ताँज केला-जीवन की अंतिम अवस्था, मोन-हृदय का तथा दिवस-व्यक्ति के सम्पूर्ण जीवनकाल प्रतीक है । यहाँ पर तब तक गया" बुद्धावस्था का प्रतीक है और तान्त्रिक केला-जीवन की अंतिम अवस्था का कसम प्रतीयित उपस्थित किया है ।

३७] विरोधमूलक प्रतीक -

हालायानी कवियों ने अन्धकार-आत्मा जाति से सम्बन्धित अनुभवों से लेखन-प्रयोगों को अंकित करने के लिए विरोधमूलक प्रतीकों का उपयोग किया है । प्रताप तथा महादेवी को कविताएँ आ धुँडित से महत्त्वपूर्ण हैं -

शीतल ज्वाला जलती है

झंझा छोटा धूम-का का ।<sup>2</sup>

यहाँ धनोद्भा गेदना को स्पष्ट करने के लिए शीतल ज्वाला के रूप में विरोधमूलक प्रतीकों की योजना की है यहाँ ज्वाला जलना गिरह का प्रतीक है ।

मैं दिन को रूँद रही हूँ

जुगन्तु की उजियानी में,

मन मॉन रहा है गेरा

तिरिगा हीरक प्याली में ।<sup>3</sup>

---

1- द्वारा तन्त्रिकः गणेश्वर बहादुर सिंह भाई, पृ० 112

2- प्रताप ग्रन्थावली, भाग-1 पृ० 304

3- रश्मि, महादेवी पृ० 37



यहाँ पर महादेवी ने विविधमूलक प्रतीकों के द्वारा जीवन में व्यक्तित्वगत कुछ कामना की निरर्थकता की ओर संकेत किया है । यहाँ दिव्य पारमौलिक कुछ, पुण्य की उजियाली-लौकिक कुछ, सिखा-पुद्गल, होश-मयाजी-सुखदान वस्तु का प्रतीक है।

छायावाद के बाद के कवियों ने विरोधमूलक प्रतीकों द्वारा जीवन एक समाज की कुलपता एवं मानसिक दृष्टियों के दृष्ट को भी उभारा है -

तुम्हारी यह झुंझीत मुस्कान  
झूक में भी हाथ देगी जान  
झुंझ-झर तुम्हारे ये गात ---  
छोड़कर तालाब पेरी जोपड़ी में लिख रहे का जाता ।<sup>1</sup>

यहाँ झूक, सिखा-सुख व्यक्तित्व का प्रतीक है, जबकि जलजल छोटे वधियों का प्रतीक है । यहाँ कवि विरोधमूलक प्रतीक द्वारा शिशु की तलब विमुखकारों मरौदुलितियों एवं कार्यकार्यों की तलजा की ओर संकेत किया है जिससे कठोर से कठोर हृदय वाले व्यक्तित्व भी प्रभावित हो जाते हैं । तबसेपर दयाल सत्सेना की कविता-

छाँह की मुझको जरूरत नहीं है रहने दो-  
जस बबो रात्र को अब कोई क्या कहायेगा ।<sup>2</sup>

यहाँ रात्र को कहना" ऐसे व्यक्तित्व का प्रतीक है जो समाज एवं जीवन की बुराइयों से लड़कर दार गया है और बुरी तरह दूट चुका है । इस तरह विरोधमूलक प्रतीकों की दृष्टि से नये कवियों का सन्दर्भ अधिक व्यापक एवं प्रभावी है ।

## इ. १ लक्षणाश्रमक प्रतीक-

प्रतीकों की दृष्टि से छायावादी कवियों ने तथा उसके बाद के कवियों ने लक्षणाश्रमक एवं लक्षणाश्रमक प्रतीकों का बड़ा ही कलात्मक उपयोग किया है । ये प्रतीक अधिकतर प्रभावताम्य पर आधारित हैं । ये प्रतीक जहाँ

---

1- सारंगि पंखों जागी, नागार्जुन, पृष्ठ 49

2- छाँह की जँटियाँ: तबसेपरदयाल सत्सेना, पृष्ठ 17



एक ओर कवि की तपस्या और अनुसृष्टि पक्ष को विस्तार देते हैं वहीं दूसरी ओर धार्मिक सम्प्रेषण के स्तर पर भी प्रभावी श्रमिका निभाते हैं । छायावादी कवियों ने सामान्यतया नक्षत्रासुखक प्रतीकों का उपयोग अपनी कविता में अधिक किया है । इसके लिए वे प्रभावात्म्य पर अधिक जोर देते हैं लेकिन कहीं-कहीं बाह्य तात्पर्य या तात्पर्य की भी तदाकता लेते हैं -

खंडहर जड़े हो तुम आज भी  
अस्सुप्त अज्ञात उस पुरातन के मणिन साथ  
चिन्तमूर्ति की नींद से जगाते हो क्यों हमें  
कस्माकर कस्मात्तय गीत सदा गाते हुए ?  
पवन-सन्धरण के साथ ही  
परिभ्रम-पराम-सम-अतीत की चिन्तमूर्ति रण  
आशीर्वाद पुरुष पुरातन का  
मेखले सब देश में<sup>1</sup> ।

यहाँ 'खंडहर' के द्वारा कवि ने भारतीय प्राचीन संस्कृति के ऐम्प्रेसारी इतिहास मूल्यवादी एवं उच्च आचरण के गौरवपूर्ण यश की ओर लक्ष्य किया है । निराशा की, कुश्रुमुत्ता, बादनराग आदि कविताएँ भी नावणिक प्रतीकों का उत्कृष्ट उदाहरण है । पौ की कविता -

तुम्हारे घने में था प्राण  
तंग में पावन 'मंगा' स्नान,  
तुम्हारी जाणी में कल्याण ।  
निषेणी के तडरों का गान ।  
अपरिचित चितवन में था प्राप्त  
सुधामय आँखों में उपधार ।<sup>2</sup>

1- निराशा रचनावली, भाग-1 पृष्ठ. 68-69

2- पौ ग्रन्थावली भाग-1 पृष्ठ 107



यहाँ गंगास्नान-मन की पवित्रता एवं शुद्धि का प्रतीक है जबकि पिपिणी स्नान-लोकभंग की भावना का प्रतीक है ।

छायावाद के बाद के कवियों ने लक्षणात्मक प्रतीकों सन्दर्भ एवं समोजन दोनों दृष्टियों से कलात्मक प्रयोग किया है । ये लक्षणात्मक प्रतीक अधिकतर समाज की समस्याओं से ही जुड़े हुए हैं-

पुष्पो - पुष्पों

सुलग रहा

गंगाधर के मजूर का हृदय

कराछी धरा

कि हाथमय पित्रावत बाधु

धूम तिरत आज

तिरत आज

तोखी हृदय

गंगाधर के मजूर का ।

उपर्युक्त लक्षणात्मक प्रतीकों द्वारा कवि ने मजदूरों पर अत्याचार और उनकी आंतरिक स्थिति की ओर संकेत किया है । इन आधुनिक कवियों में गिरिजाकुमार माथुर तथा सर्वेश्वरदयाल तखतेना में लक्षणात्मक प्रतीकों का उपयोग अधिक विचार्य पड़ता है। गिरिजा कुमार माथुर ने जहाँ सामान्यतया प्राकृतिक प्रतीकों एवं ऐतिहासिक प्रतीकों का प्रयोग किया है वहीं सर्वेश्वरदयाल तखतेना की कविताओं में समाज एवं जीवन-व्यापार के क्षेत्र से प्रतीक जुटाए गए हैं ।



अर्चनाशुद्ध प्रतीक की दृष्टि से छायावादी कविता और उसके बाद की कविता दोनों समूह हैं। छायावादी कवियों में निराला ने अधिकतम अर्थ-प्रतीक-व्यक्ति के सहारे अपने भावों तथा अनुभूतियों को अभिव्यक्त की है। यहाँ पर कविता सामान्य विषयवस्तु से छटकर प्रतीत होने वाले अनीष्ट तत्त्वार्थ के लिए ही प्रयुक्त हुई है। इस अनीष्ट अर्थ रसित में निराला के व्यक्तित्व ने भी प्रभाव-शाली शक्ति निभाई है -

अबे गुन ये गुलाब,  
झा झा पाई भर हुआ रंगो आव,  
झा झा आव का एने अश्विन्द  
बाल पर जारा रहा कैपिटलिस्ट ।<sup>1</sup>

इसमें गुलाब शब्द निम्नार्थ के मेहनत पर फूलो-फूलने वाले व्यक्तियों का प्रतीक है। यहाँ गुलाब के प्रतीकार्थ की प्रतीति अर्चनागम्य ही है क्योंकि कैपिटलिस्ट गुलाब का वाध्यार्थ नहीं है। कभी तरल बुद्धि की कभी कविता में निराला फल और कभी के प्रतीक द्वारा प्रणव क्रीड़ा की अर्चना करता है। दिनकर तथा बचन की कविताएँ में भी अर्चनाशुद्ध प्रतीकों का उपयोग हुआ है, भावोन्मुख एवं प्रभाव-शाली है-<sup>2</sup>

किन प्रीतिधियों के बाल छुंने ?  
दिन-दिन कवियों का अंग हुआ ?  
कह हृदय बोला पितृपौर यहाँ  
कितने दिन ज्वाल-बसंत हुआ ?<sup>2</sup>

1- निराला रचनाशाली, भाग-2 पृष्ठ 45

2- रसिकगीतः {रेणुका}: रामधारी सिंह दिनकर, पृष्ठ 5



यहाँ प्रोषदियाँ और कविताएँ प्रयोग हैं । यहाँ प्रोषदों नारियों की नारीत्व-  
प्रतिष्ठा और कविताएँ कच्ची उम्र की नारिकाओं के फुलने जाने का प्रतीक हैं ।  
अधिक अध्यन में अपनी लगन नारी की नारी रोमांटिक कविताएँ अजना के  
उपयोग से ही निर्मित की हैं -

एक बरस में एक बार ही  
जमती छोटी की जमाता,  
एक बार ही जमाते बाजों  
जमती दीपों की माता  
हुंभवा मातों, किन्तु किसी दिन  
आ गिरिजाधर में देखो  
दिन को छोटी रात दिवाली  
रोज जमाती मधुमाता ।

यहाँ छोटी, दीपों की माता, गिरिजाधर, दिवाली, मधुमाता सभी के सभी का  
प्रतीकात्मक उपयोग हुआ है ।

छायावाद के बाद के कवियों अश्वेय, नागार्जुन, रामेश्वर, सर्वेश्वर, गिरिजा-  
धर भार्गव आदि सभी कवियों ने समाज एवं जीवन को कुल्लुआ एवं अंतर्गतियों  
को उभारने तथा अपनी कविता को जनतामान्य के स्तर पर लक्ष्य बनाने के लिए  
अजनाकूल प्रतीकों का उपयोग किया है । सर्वेश्वर की पुष्पाई-भारी हुंभुवन  
कविता का दृष्टि से उल्लेखनीय है-

दे रोटी ?  
नयी कहते थी बड़े लबरे  
कर छोटी ?  
जाना के बाजार में,



मिमी छुआमी  
 पर वह भी निकली जोटी,  
 दिन भर लोयी  
 बीच बाजार में देख के रोयी,  
 लाल को लोटी  
 पे आती लौटा ।<sup>1</sup>

कहाँ रोटी-झूठ का, लाल का बाजार-रूप देखने के बाजार, दिन भर लोई-  
 लाल का लोटा, जोटी-ठगने का, खाली-लौटा-मन को रिवलात का प्रतीक है ।

अपव्ययशून्य वाच्यशून्य तथा कारण-कार्यशून्य प्रतीक -

इन प्रमुख प्रतीकों के अतिरिक्त अपव्ययशून्य प्रतीक वाच्यशून्य प्रतीक  
 तथा कारण-कार्यशून्य प्रतीक का आधुनिक हिन्दी कविता में कम ही प्रयोग देखा  
 जाता है । अतः प्रमुख कारण है कि अपव्यय प्रतीक का प्रमुख गुण ही है, अर्थात्  
 तात्पर्य विधान या तात्पर्य विधानशून्य या प्रभावतामय की दृष्टि से युक्तप्रतीक  
 ही सामान्यता की कविता में प्रयुक्त हुए हैं, और उनके निर्माण के मूल में अपव्यय धृति  
 ही देखी जा सकती है । कविता भावों की भाषा होने के कारण उसे तार्किक  
 वर्णन-फलित या विवरण की आवश्यकता नहीं होती । अतः तब कविता में कारण  
 कार्य मूल तार्किक वाच्य-योजना नहीं की जाती फिर भी छायावादी कविता की  
 साक्ष्य गद्यी वर्णयोजना के चले तथा उसके बाद के ज्ञेय आदि कथियों में कहीं-  
 कहीं व्याकरणकार्य शून्य प्रतीकों का उपयोग किया गया है लेकिन वे भाव तथा  
 अर्थ-सम्बन्ध दोनों दृष्टियों से अन्य प्रतीकों की तरह प्रभावशाली नहीं हैं -

भर दिया रत प्रथम उल में कर दिया फिर प्यार लीक-  
 तब जने अन्ये पति हो कुल जब दीप निर्मिता ।<sup>2</sup>

1- काठ की छोटियाँ: सर्वधरदास सक्सेना, पृष्ठ 144

2- तदानीरा: ज्ञेय, पृष्ठ 160



वही स्थिति गन्धर्वक प्रतीकों की भी है । कविता में वाच्य नहीं शब्दों की योजना और उनके द्वारा सुवचनों एवं अर्थचित्रों की योजना की जाती है । लेकिन फिर भी आधुनिक वाक्यान्वय की नवीन संरचनात्मक ढाँचा के कारण कहीं-कहीं पूरे के पूरे वाक्य प्रतीक का कार्य करने लगते हैं । छायावाद के बाद के कविता में उनके अधिक उदाहरण प्राप्त होते हैं -

य शाम है

कि आत्मगत है, पके हुए अनाज का ।

नभ उठी नद गरी दरारियाँ

-कि आग है :

नरोच के हृदय

ऐसे हुए

कि रोटियाँ फिर हुए पिशाच

नाम-नाम

जा रहे । ?

यहाँ आग-प्रतीति का, नभ उठी नद गरी दरारियाँ- आंदोलन एवं प्रदर्शन का, नरोच के हृदय-समूहों का, नाम-नाम पिशाच-मार्तवादी पिशाचधारा का प्रतीक है ।

## 12] अपूर्ण प्रतीक -

छायावादी कविताओं की कविताएँ में स्थिति प्रतीक अधिकांशतः अपूर्ण प्रतीक ही हैं क्योंकि छायावादी कविता की प्रकृति ही कल्पना एवं वाक्योपमात्मकता पर आधारित है । इसलिए प्रताप-पति-महादेवों आदि ने अपूर्ण प्रतीकों की लक्ष्यता से प्रकृति एवं अस्वर के अमानवीय कार्य-व्यापारों का चित्रण



किया है । इसके साथ-साथ इन कवियों ने संयोगसूक्त क्रियाध्यापारों का भी अधिकार अर्द्ध चित्रण ही किया है । प्रताप ने कागायनों में वसंत के प्रतीक द्वारा गोपन का चित्रण किया है -

मधुमय वसंत जीवन वन के वह अन्तरिक्ष को गहरों में  
 कब जाये थे तुम धुपके से, रजनी के पिछले पहरों में,<sup>1</sup>

यहाँ मधुमयवसंत- जीवन के तुलों का, अंतरिक्ष की गहरों-जीवन में तुलों के आगमन का तथा रजनी के पिछले पहर-दुःखों के बीत जाने का प्रतीक है ।

पंत एवं निराला अर्द्ध प्रतीकों की दृष्टि से गहरात्वपूर्ण हैं । उन्होंने भी प्रकृति एवं जूटू-गार सम्बन्धित भावनाओं को सम्प्रेषित करने के लिए अर्द्ध प्रतीकों का ही चयन किया है -

उन्हा की बनक मंदिर सुलकान  
 उती में धा क्या यह अजान ?  
 भः उठते ही तुम्हो आज  
 दिवाया कितने झका ध्यान ।<sup>2</sup>

क-क मंदिर सुलकान अर्द्ध प्रतीक द्वारा कवि प्रत्यक्षा की ओर संकेत किया है । छायावाद के बाद के कवियों में अशेष, नागार्जुन गिरिजाकुमार माधुर सर्वेस्वर आदि कवियों ने अर्द्ध प्रतीकों का उपयोग अधिकतर कामयक भावनाओं को स्पष्ट करने के लिए ही किया है -

तो रहा है जोंप औंध्याला नदी की जोंघ पर  
 डाढ़ से तिसरों हूँ यह चाँदनी  
 जोर पैरों से उझर कर जाँक जाती हैं ।<sup>3</sup>

यहाँ औंध्याला-पुख और नदी-प्रिया, चाँदनी-तपनी प्रतीक के द्वारा कामयक क्रिया अध्यापार की व्यंजना करारहित है ।

1- प्रताप ग्रन्थावली भाग-1 पृष्ठ 473

2- पंत ग्रन्थावली, भाग-1 पृष्ठ 211

3- अशेष ग्रन्थावली, भाग-1 पृष्ठ 222



प्रतीकों के विस्तृत अध्ययन के उपरान्त निम्नलिखित  
 तथ्य दिखाई देते हैं -

- 1- जापानिक ऐन्दवी कविता में भाव तथा अर्थसंकेत के लिए प्रतीकों का अत्यधिक प्रयोग किया है। छायावादी प्रतीकों का यहाँ अधिकतर प्रकृति संस्कृति एवं अतिवृत्ति से जुड़ा है जबकि छायावाद के बाद के कवि उसके अतिरिक्त जनजीवन से सम्बन्धित विषयों तथा वैज्ञानिक आविष्कारों को भी प्रतीक रूप में ग्रहण किया है।
- 2- छायावादी कविता में अर्द्ध प्रतीकों का उपयोग अधिक जबकि उसके बाद की कविता में पूर्ण प्रतीकों का। अर्द्ध प्रतीकों का विषय छायावादी कवि में प्रकृति, ईश्वर तथा पृथ्वी, मरुत से ही अधिकारणः सम्बन्धित है जबकि बाद की कविता में कामगार, मनोवैज्ञानिकों के प्रतीक अधिक हैं।
- 3- पूर्ण प्रतीकों की दृष्टि से छायावादी तथा बाद के कवियों की कविताओं में सुस्पष्टताः सामर्थ्यपूर्ण प्रतीक, साधुमयपूर्ण प्रतीक बिम्बपूर्ण प्रतीक, लक्षणात्मक प्रतीक तथा व्यंजनात्मक प्रतीकों का उपयोग अधिक हुआ है।
- 4- इन कवियों में प्रतीकों का अत्यन्त कारगर प्रयोग किया है। अनुभवगत अर्थ सामर्थ्य को समझाने के लिए कवियों ने प्रतीकों को एक समर्थ भाषिक संरचना के रूप में विकसित किया। जिसके कारण समझने के स्तर पर अर्थ की कमी महसूस नहीं की गई।
- 5- छायावादी कविता में जहाँ रस प्रतीक भी दिखाई पड़ते हैं बाद की कविता में रस प्रतीकों का प्रयोग बहुत ही कम है, योंपि ये भी तो गये सन्धियों में प्रयुक्त हुए हैं।
- 6- छायावादी भाषा एवं भावकल्पना की दृष्टि में जहाँ सर्वाधिक रूप से बिम्बवादी प्रतीकों का योगदान है वहीं बाद के कवियों ने व्यंजनात्मक प्रतीकों का अधिक सहारा लिया।
- 7- छायावादी तथा बाद के कवियों के प्रतीक अधिकारणः प्रभावतामय पर ही आधारित हैं।



## बिम्ब-विधान

बिम्ब की सहायता से कवि सुसमाहितसुक्ष्म भाव छवियों को शब्दों के द्वारा चित्रों के रूप में प्रस्तुत करता है। बिम्ब जहाँ एक ओर कवि को अनुभूतियों एवं लयविनाओं को व्यक्त करने में सहायक होते हैं, वहीं दूसरी ओर अन्तःका पाठक पर प्रभाव भी अधिक होता है। यह जितना अधिक व्यंग्यार्थ गहरा होगा उतनी सम्यक्कीर्णता उतनी ही अधिक निस्तुत होगी। बिम्ब की व्यंग्यता उतनी क्षीणता और तीक्ष्णता पर निर्भर रहती है। यही कारण है कि आधुनिक हिन्दी कविता बिम्बों की दृष्टि से अत्यन्त समृद्ध है। इन कवियों ने बिम्बों की सहायता से पितृ कविता की कठिनाई के जटिल से जटिल भागों को अभिव्यक्ति दी है। आधुनिक हिन्दी कविता में जीवन-व्यापार की जटिलता भी बिम्बों के उत्कर्ष में सहायक हुई है। व्यर्थ को अभिव्यक्ति देने के लिए कवियों ने बिम्बों का साधनत्व में उपयोग किया है। इन आधुनिक कवियों ने लगभग सभी प्रकार के बिम्बों का प्रयोग अपनी कविता में किया है। कविता में तमिः रूप में बिम्बों की स्थिति को उनके प्रकार-भेदों को ध्यान में रखकर देखा जा सकता है -

### आय बिम्ब -

आय बिम्ब में आधुनिक हिन्दी कवियों ने पुराने तन्त्रों, वस्तुओं एवं परम्पराओं को लेकर अनीष्ट अर्थ का संकेत किया है। इन बिम्बों की सहायता से हमारी प्राचीन संस्कृति एवं जीवन के बहाने आधुनिक सामाजिक स्थिति की चर्चा-कड़ताल की प्रवृत्ति अधिकतर दिखाई पड़ती है। आधुनिक हिन्दी कविता में कवियों ने आय बिम्ब के प्रयोग में सामान्यतः तन्त्रों को ग्रहण किया है और उनकी के सहारे कविता में आयबिम्बों की योजना की है -

### [क] धर्मसम्बन्धी आयबिम्ब -

आय बिम्बों का आधुनिक हिन्दी कविता में प्रयोग अधिकतर प्रतीकात्मक ही है। अर्थात् धर्म, इतिहास, लोकसम्बन्धी प्रचलित मान्यताओं को इन बिम्बों



का आधार बनाया गया है । धर्मसम्बन्धी आध बिम्बों में यह आधार धर्म से सम्बन्धित है । इन बिम्बों को कवियों ने अपनी कविताओं में दो तरह से प्रयोग किया है - विभिन्न प्रसंगों में एक ही बिम्ब की अनेक कलात्मक आवृत्तियों के द्वारा तथा दूसरे नाजिक कलाओं के द्वारा । छायावादी कवियों में निराशा ने धर्मसम्बन्धी आध बिम्बों का बहुत ही कलात्मक प्रयोग किया है । "राम की अवितापना" छुरुरमुलता आदि कविताओं में धार्मिक बिम्बों की योजना हुई है जो प्रकारान्तर से जीवितत्व के प्रति व्यंग्य है -

विष्णु का मैं ही सुदर्शन छ, हूँ  
 काम दुनिया में पड़ा क्यों जू हूँ  
 उलट दे, मैं ही जलोदा की मधानी-  
 और भी नमसी कहानी-  
 तमने ना, कर मुझे बेड़ा  
 देख बैठा  
 तीर से खींचा धनुष मैं राम का  
 काम का -  
 पड़ा कन्धे पर हूँ इस बाराम का ।

इसमें कवि छुरुरमुलता के इन और इतने को लेकर धर्मसम्बन्धी बिम्बों की वृत्ता खींच ली है और उसके सहारे वर्तमान निम्नवर्गीय जीवन के कटु यथार्थ को पाठक तक सम्प्रेषित करने की कोशिश की है ।

उपर्युक्त पंक्तियों में विष्णु का सुदर्शन छ, जलोदा का मधानी, धनुष पर खींचा राम का तीर तथा बाराम का इस छुरुरमुलते के निर प्रयुक्तद्वार धर्म-सम्बन्धी आधबिम्ब है । उपर्युक्त अंशों को अमोक्षा के सहारे कवि छुरुरमुलते का अमोक्षा की ओर खींच कर रहा है । क्योंकि निम्न एवं दलित वर्ग जब किसी आत्माओं के पिछा खड़ा होता है तो उसका सर्वस्व नाश करके ही धम लेता है । साथ ही साथ कवि ने निम्न लोगों की पवित्रता एवं निष्कल प्रेम को भी जलोदा को यथानी के बिम्ब द्वारा स्पष्ट किया है क्योंकि निम्नवर्ग के लोग बिना किसी स्वार्थभावना के सभी के साथ मन से प्रेम करते हैं ।



छायावाद की कविता में धर्म तत्त्वन्धी जो बिम्ब आए है वे अधिस्तर भावसंविदा को ही स्पष्ट करने के लिए आए हैं । छायावाद के बाद के कवियों में गिरिजाकुमार माथुर नरेश मेहता तथा भारतसूक्त अग्रवाल की ही कविताओं में धार्मिक बिम्बों का प्रयोग अधिकारि: दिखाई पड़ता है अन्यथा अशेष, नागार्जुन शमशेर, देवार्नाथ सिंह आदि की कविताओं में ये बिम्ब अपवाद स्वरूप ही दिखाई देते हैं । सर्वप्रथम में धार्मिक बिम्बों के द्वारा जनसामान्य जो नबोध को रेखांकित करने का कोशिश दिखाई पड़ती है -

शुद्धि कण्ठ का मुख संलगाकर  
 रामायण की पौषार्ध गाकर  
 बेलों की गायत्री में अण-पेटा  
 कोई राध के संग-संग जाता है ।  
 ठाकुरदारे की छँटी चुप हो जाती है  
 अधिधारी पेड़ों के तले फैल जाती है  
 कोई सितकी का ईश्वर भर-भर  
 ठण्डे धूलों को गरमाता है ।

असमें कवि धार्मिक बिम्बों रामायण की पौषार्ध ठाकुरदारे की छँटी की संलगाता है क्योंकि धर्म के सभी तत्त्वों से जुड़े और संतोष करने की संविदा को उपागर किताबें उसे न तो भरोसे भोजन उपलब्ध है, न खाने के लिए पर्याप्त समय है, न उसके बेलों के लिए पर्याप्त धारा है, इस पर तो यह कही मेंलता करते हुए, रामायण की पौषार्ध गाए संतोष करता हुआ दिन काट रहा है । उसका संतोष एवं आशा की "ठाकुरदारे की छँटी को तारह चुप है । उसे आशा की कोई किरण नहीं दिखाई दे रही है जो उसके जीवन में प्रकाश कर सके यदि अधिधाराईअर्थात् दु:ख-दर्द गरीबी, शोचन आदि। उसके जीवन पर लगातार फैला हुआ गहन ते गलतार होता जा रहा है और गलबूरी में उसे अपना सारा धरिश्म ठण्डे धूलों को गरमाते में ही लवना पड़ रहा है ।



धार्मिक विषयों की दृष्टि से छायावादी एवं उसके बाद की कविता में यह अन्तर है कि छायावादी के बाद की कविता में धार्मिक विषयों की लक्ष्यता से जहाँ समाज एवं वर्तमान जीवन की परब स्थिति को उभारा गया है वहीं छायावादी की कविता उसके लक्ष्यमानव के मनोगत भावों और अनुभूतियों को लक्ष्यता करने की कोशिश की है ।

३. लोकतन्त्रमन्धी आधुनिक विषय -

आधुनिक हिन्दी कविता में आधुनिक विषयों के प्रयोग की दृष्टि से लोकतन्त्रमन्धी विषयों का अत्यधिक प्रयोग विशेषांश पड़ता है, इसका प्रमुख कारण आधुनिक हिन्दी कविता की प्रकृति है । आधुनिक हिन्दी कविता जनसाधारण के जीवन और समस्याओं से जुड़ी होने के कारण कवि सामाजिक तन्त्र में और सांस्कृतिक तन्त्र में जीवन की वर्तमान स्थितियों को उभारने की कोशिश करता है । इस कोशिश में वह अपनी अनुभूतियों को वाक्य तक लक्ष्यता करने के लिए लोक विषयों का लक्ष्यता करता है क्योंकि ये प्रयोग एवं समझ दोनों स्तरों पर लक्ष्य रूप से ग्राह्य होते हैं । प्रसाद, पंत, महादेवी, बच्चन आदि में लोकविषय जहाँ देका भावोत्कर्ष और अलंकृत करने के लिए प्रयुक्त हुए हैं वहीं निराला की कविताओं में यह मानव विद्वानों को उभारने में लक्ष्य है -

ये जो जमुना के ते कठार  
पा, फटे बिगाड़े के उधार  
छाये के गुब्बारे, गिये तेल  
धमकीये जूते ते लकल  
निन्दो जी लेते धोर गंध  
उन चरणों को मैं क्या अन्ध  
कल प्राण-प्राण ते रखि व्यथित  
हो पूज, ऐसी नहीं शक्ति ।



निराला ने जमुना के कछार और चमरीये जूँ के बिम्ब को अपनी सुंदरी पुत्री के  
 तर के लिए उपस्थित करके एक विजय पता तथा सामाजिक बंधनों की संकीर्णताओं  
 को उभारने की कोशिश की है । जबकि अन्य छायावादी कवियों सामान्यतया  
 प्रकृति के दृश्यों को उभारने अथवा लोक अनुभवों को विस्तार देने के लिए लोक  
 बिम्बों का आश्रय ग्रहण किया है -

उल्लास रहा युवकों का  
 शिशुमण का था मुँह कलकल  
 मँडिला मँडल गानों से  
 गुञ्जरित था तब घासी दल ।<sup>1</sup>

छायावाद के बाद की कविता में लोकावस्थाओं की दृष्टि से लोगों के जीवन तथा  
 समाज की दुस्मताओं को उभारने की कोशिश दिखाई पड़ती है । अक्षय ने इन  
 लोकावस्थाओं के सहारे आज के मानव के विविध पक्षों को उभारने की कोशिश की है-

छेकी विपथ मानकों से १ काग़, हम भी छेक सकते ।  
 भाग्य के हमले अनोखे हम हँसी में देक सकते ।  
 वह हमें शरंज के प्यादों तरीका डे हटाना  
 काग़, हम में शक्ति होती भाग्य को हम छेक सकते ।<sup>2</sup>

जैसे अक्षय मानव की नियति को शरंज के प्यादों के बिम्ब द्वारा स्पष्ट किया  
 है । गिरध मेहता ने लोकावस्थाओं के सहारे प्रकृति के मानवीय स्वरूप को उभार कर  
 सामने रखा है -

1- प्रताप ग्रन्थावली भाग-1 पृष्ठ 688

2- लता नीरा, भाग-1 पृष्ठ-160



गमन बीड़ से वृत्त गवाता छोड़ रहा है दिन की गायें  
 नम का नीलापन घुष है दिशि के कन्ये पर तिर धर  
 इस उतराई मार्ग दिक्ष के तन्मय नतशिर होकर उतरे लये परण से,  
 चमक रही नीचे वारों वानी अवाञ्छन उनके अर्धन की  
 तार्ज दिक्ष की पत्नी, अपने नील महल में बैठी बात रही है बाढ़न  
 दिशि की वारों कन्याएँ हैं मांग रही तारों की गुडियाँ ।<sup>1</sup>

उपर्युक्त पंक्तियों में कवि ने प्रकृति के कार्य-व्यापार को लोकविषयों की तत्तायता से उभारा है । जहाँ गमन के लिए बीड़ [पारागाछ] वृत्त के गवाता दिन के लिए गायें, रोगसी के लिए पीला जाल तार्ज की पत्नी, नीचे आकाश के लिए नीला गढ़न, दिशाओं को कन्या और तारों के लिए गुड़िया इत्यादि लोकविषयों का प्रयोग कर तार्किकाल से रात्रि होने तक के दृश्य को उभारा है ।

आधुनिक हिन्दी कविता में लोकविषयों की दृष्टि से छायावादी कवियों ने अधिकतर लोक अनुभवों को उभारने के लिए इस तरह के विषयों का सहारा लिया है जबकि निराशा की कविताओं में इसके सहारे लोगों की समस्याओं को उभारने की कोशिश दिखाई पड़ती है ।

### ऐतिहासिक आय प्रतीक विषय -

आधुनिक हिन्दी कविता में आय ऐतिहासिक विषयों का प्रयोग बहुत ही कम हुआ है । छायावादी कवियों में विशेषकर प्रताप में आय ऐतिहासिक विषयों का बहुत अधिक प्रयोग दिखाई पड़ता है प्रताप ने ऐतिहासिक विषयों के सहारे अपने अनुश्रुतियों को तन्मयिष्ठा करने की तथा कोशिश की है-

स्नेहादिद गन की वसिकाओं की दूरभुट छा जाने दो ।  
 जीवन्मन । अत जो जगत को पुन्दावन का जाने दो ।<sup>2</sup>

1- क्षतरासप्तकः नरेश मेहता [समयवेधता] पृष्ठ 132

2- प्रतापश्रुत्यावली, भाग-1 पृष्ठ 355



यहाँ पर "वृन्दावन" ऐतिहासिक आवप्रतीक विम्ब है । जहाँ प्रताप ने व्यक्ति को तार्तारिक दुःखदर्द को भुाकर वृन्दावन बनाने की कामना की है । वृन्दावन वृज्ज के वधान एवं युवावस्था के उत्थान एवं जगियीय प्रेम से ओतप्रोत नगरी है जहाँ किली भी प्रकार के अभाव वा दुःख तिम नहीं है अतः व्यक्ति भी अपने समस्याओं को त्याग उती प्रेम में डूबे रहने को बात कवि ने की है ।

छायावाद के बाद की कविता में कवियों ने ऐतिहासिक विम्बों के तटारे वर्तमान सन्दर्भों को उभारने की कोशिश की है । गिरिजाकुमार माथुर ने "बुद्ध" कविता में विभिन्न मानवीय पक्षों की ओर तबित करने की कोशिश की है-

दीर्घ पिदेशों के अशोक-साम्राज्यों आर  
नहीं रहे वे महाईश अथ,  
वे कनिष्क से शिवादित्य से नाम छजारे,  
किन्तु लक्ष्मी, ताँपी, तारनाथ के मन्दिर,  
और जीति-स्तम्भ धर्म के बोल रहे हैं -  
जिसे लीला पर पहुँच न पायी, हर्ष पराजित  
हुए जोड़ने की छेड़ों की तावारे  
वहाँ विश्व-जय हुई प्यार के एक छूँट से ।

जहाँ कवि ने भगवान बुद्ध के सिद्धान्तों के अनुयायी सम्राट अशोक, कनिष्क और शिवादित्य, लक्ष्मीना ताँपी तारनाथ के मंदिर, छेड़ों की तावार आदि को ऐतिहासिक आव प्रतीक के रूप में ग्रहण किया है । जहाँ छेड़ों की तावत ने जहाँ तावत के द्वारा विश्वविजय करने कोशिश की लेकिन वह इसमें असफल रहा न तो उसका साम्राज्य बहुत दिनों तक रहा और न ही लोगों को जीत कर वश में होकर सका इसके पिपरीत अशोक कनिष्क हर्ष आदि ने अहिंसा के तथ्य द्वारा प्रेम से अत्यन्त विमान साम्राज्य स्थापित किया और लोगों के हृदय तक जो भी जीत लिया और वे अनेक धर्मस्तम्भों आदि मानवीय पूर्ण कार्यों के कारण आज भी विश्व भर में लोगों के हृदय पर राज्य कर रहे हैं ।



इस प्रकार छायावादी कविता तथा उसके बाद की कविता में ऐतिहासिक आविष्कारों का प्रयोग सामान्यतः मानव के विवेचनात्मक पक्षों को उभारने के लिए हुआ है ।

## ऐन्द्रिय विषय -

### १।१ ऐन्द्रिय दृश्य विषय

आधुनिक हिन्दी कविता में ऐन्द्रिय विषय कविता के विषय एवं कवि की अनुभूतियों को समेकित करने में अधिक प्रभावोत्पादक हैं । ऐन्द्रिय विषयों में कवियों ने दृश्य-व्यापार विषयों की योजना अधिक की है । इसका प्रमुख कारण यह है कि छायावादी कविता में प्रकृति से जुड़कर रहस्य तथा कल्पना को उभारने की कोशिश के कारण दृश्य-व्यापार विषयों का प्रयोग अधिक है जबकि उसके बाद की कविता मानवीय संवेदनाओं तथा जीवन की जटिलताओं को लोगों को अनुभूतियों का विषय बनाने के लिए ऐन्द्रिय दृश्य व्यापार विषयों का सहारा लिया है -

### १।१ दृश्य वस्तु विषय -

कवि दृश्य विषय के सहारे किसी वस्तु को स्पष्ट करने की कोशिश करता है । छायावादी कवियों में प्रताप मीरा, निराला आदि ने अपने वर्ण्य विषय को वाक्य तक समेकित करने के लिए दृश्यवस्तु विषयों की योजना की है -

इयामन अंधल धरणी का

भर सुवता आँखें कन से

छोटा बादल बन जाया

मेरे प्रेम प्रभात गगन से ।<sup>1</sup>



इसी तरह निराशा ने भी हृदयव्यापार विम्बों के सहारे अनेक कलात्मक एवं प्रभावशाली, सन्धियों को उद्घोषित करने का प्रयास किया है ।

छायावाद के बाद के कवियों ने भी ऐन्द्रिय हृदयविम्बों का प्रयोग बहुधा प्रचुरता के सहारे मानवीय अनुभूतियों को ही स्पष्ट किया है । इन कवियों में निरेश मेहता, गिरिजाकुमार माधुर, सर्वेस्वरदयाल सक्सेना आदि विशेष सफल रहे हैं । गिरिजा कुमार माधुर के पित्रांकन में अनेक हृदय विम्बों की योजना की है—

उजला पाख बहार का फूल कात ला  
 पिछली चँदीनी रात कि कली तुहापनी  
 नरम लहरी रंग छुके आकाश में  
 छिटक रही है धूलनमा की चँदीनी  
 आलसान में भरा श्वेत रत्न तोम का  
 नयनों में मधुमरी लगी है झलती  
 हिम के मृग भर रहे चौकड़ी धौद में  
 नया गारि ली अलस केतकी फुरती ।

उपर्युक्त कवित्वों में कवि ने बहार मात के शुक्ल पाख के सौन्दर्य को स्पष्ट करने के लिये अनेक हृदय विम्बों की योजना की है उन्होंने शुक्ल पाख को काली फूल की तरह, रात को कली, स्वच्छ आकाश को स्पष्ट करने के लिए बादलों के रंग, नयनों को लज्जा, हिम के मृग तथा फूली हुई केतकी के लिए लवण के आलस्ययुक्त नेत्रों का विम्ब रखा है ।

### ३।।३ हृदय-व्यापार विम्ब -

हृदय वस्तु विम्ब की अपेक्षा हृदय व्यापार विम्ब में कलात्मकता अधिक पायी जाती है । छायावादी कविता में जहाँ सामान्यतया हृदयवस्तु विम्बों की योजना अधिक है वहीं छायावाद के बाद की कविता में हृदय-व्यापार विम्ब की योजना अधिक है । छायावादीकविता में हृदयव्यापार विम्बों की दृष्टि



ले निराशा तथा प्रताप की कीमतें महत्त्वपूर्ण हैं क्योंकि निराशा-जहाँ जनजीवन के कार्य-व्यापारों की विद्वता को सम्प्रेषित किया है वहाँ प्रताप-प्राकृतिक कार्य-व्यापारों का संकेत किया है -

कॉप रहे थे चरण पवन के  
विस्तृत नोरगता जी  
छुली जा रही है दिशि दिशि की  
वन में मलिन उदासी ।

यहाँ कवि ने प्रकृति के कार्य-व्यापार को स्पष्ट करने के लिए दृश्य चित्रों की योजना रखी है, ये दृश्यचित्र भी प्रकृति ले है । ये दृश्यचित्र मानवीकरण के सहारे कविता में आए हैं । यहाँ मन्द वायु का रही है जो पवन के कॉपते चरण ले प्रतीत हो रहे है और तापक्रम का अधिरा उदासी चक्र फैल रहा है । निराशा की कीमत-

उमड़ तुल्य के अन्तहीन-अन्धर ले  
पर के झीझारत बादल- ले  
रे अनन्त के चम्पल शिशु तुल्यगार ।  
ताव्य गगन को करो हो तुम पार ।  
अंधकार-जल अन्धकार ही  
झीझ का आगार ।  
धीक धमक छिप जाती विस्तृत  
तविछाग अभिराम ।

जैसे निराशा ने बादल के कार्य-व्यापार को स्पष्ट करने के लिए झीझारत चम्पल शिशु का चित्र रखा है । वह शान्तिकारी बादल को चमक जो पूँजीपति वर्ग में भय का संसार कर देता है यहाँ धमक की करधनी की तरह ले चमक रही है । यहाँ बादल का उद्गम, उच्छ्वसन वेग नहीं है बरन शांत होकर गगन को पार कर रहा है ।



छायावाद के बाद के कवि हृदयवस्तु विम्व योजना में संक्षिप्त का चित्रण गहरे स्तर तक हुआ है जिसके कारण ये जब अनुसृतियों को सम्प्रेषित करते हैं तो कविता में विम्वों की प्रवाहमान शृंखला ती कृति कर देते हैं और उनके सहारे अनुसृतियों को गहरे स्तर तक स्थित बनाने की कोशिश रखती है । व्यापार विम्व की दृष्टि से छायावाद के बाद की कविता की एक प्रमुख विशेषता यह भी है कि इन कवियों ने सामान्यतः पशुचारण, कृषि, वाणिज्य-व्यापार से सम्बन्धित विम्वों को ही ग्रहण किया है, जो उनकी प्रकृति के कारण उचित ही हैं गिरिजाकुमार माधुर द्वारा अंकित कृषि से सम्बन्धित एक चित्र -

उठ रहा है वह गया पूँज का पौँद  
 क्षीयता पौँद स्थित हैकरी ता  
 नागिमा तर्ज की निमट साधी  
 जा रही तँकाले मेदानों से  
 जैसे घर तोटती किताब बह  
 काम मेला भर का करी हैकों से  
 ताज मुँह हो रहा मेहनत से  
 करघों निमदली से भरे  
 तँपले रखोड़े हाथ  
 जिनमें पहने है लाख के कंगन  
 हाँथ में पौँद ता पम्बू हँसिया ।

ऐन्द्रिय ध्रुव की दृष्टि से छायावादी कविता में जहाँ प्रकृति को सामान्यतया तापन एवं ताप्य दोनों स्वरों में ग्रहण किया है वहीं उनके बाद की कविता प्रकृति की विस्मयमय दृग्भावधियों को तापन के रूप में ग्रहण किया है और उनके सहारे अपनी संविदना को अभिव्यक्त की है ।



अन्य ऐतिह्य तथैव चिन्मों में स्पर्श ध्यान, ज्ञान, आस्वाद को शामिल किया जाता है । छायावादों कविता की प्रकृति सूक्ष्म से सूक्ष्मतर होने कारण अन्य तथैव चिन्मों का आश्रय अधिक लिया गया है । छायावादी कवियों में निराला इन चिन्मों की दृष्टि से महत्त्वपूर्ण हैं । उनके ज्ञान तथा ध्यान चिन्म भावों तथा प्रकृति के अधिक अद्भुत तथा आश्चर्यमय हैं । छायावादों कवियों के ये चिन्म आध्यात्मिक प्रकृति से जुड़कर ही कविता में आए हैं । स्पर्श चिन्म में यद्यपि अद्भुति सम्प्रेषण की दृष्टि से अन्य चिन्मों की ओर भाव सम्प्रेषण की कम गुंजाइश रखी है फिर भी छायावादों कवियों ने स्पर्श चिन्म का भी कलात्मक प्रयोग किया है । अन्य तथैव चिन्मों की छायावादी कविता में स्थिति इस प्रकार है -

### स्पर्श चिन्म -

निर्दय उस नायक ने  
गिरफ्त गिरफ्तार की  
फि झोंकों की छात्रियों से  
सुन्दर सुकुमार देह तारी जलजोर झाली  
मलमल दिये गोरे जलोत्तम गोम  
पोंके पड़ी युवाली -

यहाँ पर कवि मानसीकरण अलंकार का सहारा लेता हुआ लुहरी की काली तथा पवन के प्रणय-व्यापार की ओर लक्षित किया है । पवन एवं काली के कार्य-व्यापार को स्पष्ट करने के लिए कवि ने नायक-नायिका के स्पर्श तथा प्रणय के द्वारा स्पर्श चिन्म की योजना की है ।



### प्राण विम्ब -

पुरा तुरभिम्ब वदन आख वे  
नयन भरे आलस अनुराग  
कन कपोल ता जहाँ बिछोटा  
काय पुल का पीत पराग ।

उपर्युक्त पंक्तियों में प्रताप नायिका के काम में नाल हुए वदन के लिए तुम्हारे  
गदिरा का बिम्ब रखा है जो प्राण विम्ब है और इसकी सहायता से कवि ने  
नायिका के अग्रिम सौन्दर्य को स्पष्ट करने की कोशिश की है ।

### जयण विम्ब -

नव इन्द्रधनुजों ता धीर  
महावर जंगल ने  
जाल गुंजा गीतों पंख  
नूपुर दलहन ने ।

महादेवी ने इसमें जाल के गुंजार में नायिका के नूपुर की दलहन धातन की ओर  
संदेह हुए जयण विम्ब की योजना की है । जहाँ आकाश में इन्द्रधनुजों के रूप में  
धीर है और पंख ने गीतों भीरों की गुंजार नायिका की नूपुर ध्वनि की तरह  
गहमरी है ।

### आत्मा विम्ब -

धास्ता जी  
नीचल सरोवर पर  
प्रेम दुधा कोमुदी पी

---

1- प्रतापनायिका, भाग-1 पृष्ठ 42।

2- वामा महादेवी, पृष्ठ 149



छिटा-छिटा हँसती हुई  
 भाग्यवती कुमुदिनी ली  
 तॉरे का अधर मधुमानकर  
 तुझ से बिताऊँ दिन ।<sup>1</sup>

इसमें कवि ने नायिका के मन को इच्छाओं की ओर क्लिप्त करने के लिए आत्माद  
 धिम्ब का सहारा लिया है । इसमें नायिका प्रेम के तरोवर में प्रेम का धान तथा  
 कुमुदिनी की तरह से नायक के अधरों का मधुमान कराती हुई तुझ से दिन को घिताने  
 की इच्छा रखती है । इसमें कवि ने इस सम्पूर्ण प्रणय-व्यापार को स्पष्ट करने के  
 लिए नीलकण्ठोदर, कौमुदी, कुमुदिनी, मधुमान आदि धिम्बों की योजना की है ।

छायावादोत्सार कवियों ने अन्य तथैव धिम्बों को सहायता से जनजीवन  
 से जुड़े सामाजिक राजनीतिक एवं सांस्कृतिक तन्त्रों को ही पकड़ने की कोशिश  
 की है । अजय, गिरिराजकुमार मासुर, सर्वेधर दयाल तबोना जत हृष्ट से जयन्त  
 जगत हैं । इन कवियों ने इन धिम्बों को व्यापक पुञ्जसौम्य पर निर्मित किया है  
 जिसके कारण ये छायावादी कवियों की अपेक्षा मानवीय अनुसृतियों को व्यक्त करने  
 में अधिक तक्ष्ण है ।

स्वर्गी धिम्ब -

रात रसीली बूंदों वाली  
 जैसे देह रतान  
 यहाँ गहक उठती मेंहदी की  
 यहाँ हाथ है नाल  
 विपुल दीपन बंगन की चमकार ली  
 अधर धुन की तितलमन्द फुहार ली ।<sup>2</sup>

1- परिमल: निराला, पृष्ठ 232

2- धूम के धान: गिरिराजकुमार मासुर, पृष्ठ 102



अतमें काँच ने प्रणव-व्यापार के भावों की अभिव्यक्ति के लिए अनेक बिम्बों का सहारा लिया है - रात, रत्तीली बूँदों वाली, देह-रसाव, मैहदी की मलक, विद्युत दीपन की कंगन, फुहार की तिहरन आदि बिम्बों की योजना की है। अथर रसपाव की तिहरन को स्पष्ट करने के लिए वर्षा की फुहार का बिम्ब रखा है जो मन के कोकिलम भावों की अभिव्यक्ति करता है। यह स्वर्ग बिम्ब है।

प्राण -

इस फुहार, तौँवर घरती की लोचो उताव  
 कच्ची गिट्टी का ठण्डापन  
 मटयावा ता उका लाया  
 लन भा में तौँरी में छाया  
 जितकी लुधि आते ही पड़ती  
 ऐसी ठंढे इन प्राणों में  
 ज्यों तुवह ओस गीरे ज्यों से जाती है  
 मीठी हरियाली-लुआ बन्द हवाओं में ।

उपर्युक्त पंक्तियों में काँच ने घरती की लोँधी लुआ, हवाओं की लुआ को अभिव्यक्ति देने के लिए प्राण बिम्बों की योजना हुई है। जितका प्रयोग मानवीकरण के सहारे किया गया है। चित्तान का परिश्रम ही पूरे जे में मलक रहा है।

श्रवण -

होरो-होरो की पदपाप  
 दबी पवन के साथ तुनायी पड़ती  
 तौँनुल आँकों का झटकान  
 तुलना फिर-फिर ताफ तुनार्थ पड़ता  
 चुप होयी इस गयी धैर्य के नीचे  
 नूपर किसके के मन्द लबीले बज उठते हैं

अतनी राध गये ।



उपर्युक्त पंक्तियों में कवि श्रवण बिम्बों के सहारे प्रेयसी के प्रणय-व्यापार का अनुभव करता है । इसमें पवन का चलना-प्रेयसी के तावधानों पूर्वक रहे पदचरण हैं, आँकों के लुकाचाने में हो रही ध्वनि, पगलों के पैरों के नीचे गाज भरे नूपुर का बजना सुनाई पड़ रहा है । जिससे कवि के मन में एक अनुभूति जगती है और यह अनुभूति श्रवण बिम्बों की सहकारिता से कविता में आती है ।

### आत्माद -

जतमें जो रत था ईमद १॥  
मिट्टी में रित  
वह धीरे-धीरे खू गया-  
पर रत की प्यास नहीं सूखी  
इतमिए हृदय में गाता हमने एक कुआँ  
रत से गेम मन सींच ।

इसमें अश्व ने हृदय-रत के आत्माद को ग्रहण करने की बात की है और इसके लिए उन्होंने कुएँ का विषय रखा है । व्यथित का जो घमंड था वह धीरे-धीरे परिस्थितियों ने धराती की मिट्टी की तरह ले खींच लिया और उसके सम्पूर्ण अहंकार के नष्ट होने पर अब वह प्रेम-रत को लोगों के बीच झोंट रहा है और उस प्रेम रत के लिए उतने अपने हृदय में कुआँ खोद लिया है ।

ऐन्द्रिय अन्य तथि बिम्बों की दृष्टि से छायावादी कविता में अनिराला को छोड़कर ई प्रथम बिम्ब को उभारने की ही कोशिश दिखाई पड़ती है । जबकि निराला ने इन बिम्बों के सहारे सभाज सब व्यथित को अनुभूतिगत तथिदाओं को समझाने की कोशिश की है । अब छायावाद के बाद की कविता में इन बिम्बों का कम ही प्रयोग दिखाई पड़ता है और जो प्रयोग है वह तारतम्यक दूसरातम्यक के कवियों में ही अधिकांश दिखता है । इन बिम्बों



के सहारे कवियों की आत्मगत तथा वस्तुगत संवेदना स्फाकार हो गयी है। बिम्बों के प्रचलन और कविता के अर्थ में कवियों ने बिम्बों का अधिक प्रयोग भी किया है जो भावविशेषता है इस दृष्टि से दूसरा तथ्य में नरेश मेहता की कविताएँ देखी जा सकती है। छायावादी कविता में गन्ध प्रायः दूसरे इन्द्रिय बोधों के रूप में परिपूरित हो जाता है जबकि बाद की कविता में यह प्रवृत्ति नहीं दिखाई पड़ती।

[३] मानस बिम्ब -

{ 1 } भाव बिम्ब -

आधुनिक हिन्दी कविता में मानसबिम्बों का ही अधिक प्रयोग हुआ है। इसका प्रमुख कारण आधुनिक कविता की प्रवृत्ति है। छायावादी कविता स्थूल के प्रति सूक्ष्म का विमोह थी, इसलिए उसमें सूक्ष्म भावनाओं और अनुसृतियों को ही अभिव्यक्त करने की प्रवृत्ति मिलती है। कविता द्वारा कवि अपनी भावनाओं, अनुभूतियों और विचारों को ही अभिव्यक्त करता है और आधुनिक कविता में यह बिम्बों के सहारे कविता में आया है। छायावादी कविता में भावबिम्बों का अत्यधिक प्रयोग मिलता है। प्रताप-निराला-पंथ-महादेवी आदि सभी कवियों ने प्रवृत्ति के सहारे छोटे-छोटे भाव बिम्बों की रचना करके वर्ण्य वस्तु के अर्थात् भावों को समझा देने की कोशिश मिलती है -

सुग कवियों की कोमल तर्त  
किसाय अघरों का हिम-हात  
पिचर आँसु स्मृति-सी अन्धान  
ता तुमनों की मुहूर्त सुवास  
विषमता देते तन, मा, प्राण ।



उपर्युक्त पंथियों में कवि व्यक्त के अन्दर निहित गुणों की ग्रेष्ठता क्षमता एवं प्रभाव का वर्णन किया है इसके लिए उन्होंने कवियों को कोमल तारि, हितव्य के अधरों के हाव, सुमनों की तारि आदि भावबिम्बों का कवि चयन किया है और व्यक्त की ये कोमल अनुसृतियाँ किसी भी व्यक्त के तन, मन, प्राण तन्त्री को उस में डर सकती है ।

भावोत्कर्ष में लक्ष्य तर्पिष्णु प्रभावशाली बिम्बों का चयन कवि गिराला ने किया है जो जीवन की सूक्ष्म तद्विधाओं को तन्मोक्त करने में पूर्ण सक्षम हैं -

जड़े नवनों में स्वप्न  
 खोल बहुरंगी पंख बिछल-से,  
 ली गया तुरा-स्वर  
 प्रिया के मीन अधरों में  
 बुझ एक कम्पन-सा निद्रित  
 तरोवर में ।

उपर्युक्त पंथियों में कवि गिराला ने व्यक्त की मयिज्ज कल्पना के लिए गहन में स्वप्न, बहुरंगी पंख बिछल, निद्रित तरोवर आदि भाव बिम्बों की योजना की है । व्यक्त के मनमें उठने वाली तमाम रसितियों को कवि ने इन बिम्बों के सहारे उभारा है ।

छायावाद के बाद की कविता में भाव बिम्ब जनजीवन से उपजे हैं अर्थात् ये कवि अपनी मोगी हुई अध्या जनसामान्य वर्ग को पित्रमताओं तथा जीवन में आने वाली कठिनाइयों को पाठक तक तन्मोक्त करने के लिए भावबिम्बों का उपयोग अपनी कविता में किया है । छायावाद के बाद कवियों में द्रष्टृ दृष्टि से गिरिजाकुमार माधुर, अश्वेय, नागार्जुन, भारताभूषण अग्रवाल तथा सर्वेस्वर दयानन्द तन्मोक्त मुख्य हैं -



धकी-पकी तनी-धनी गौँ  
नीली-लाली धागे टाके पणोटे  
तयलन पिस्पन्नरित धोर  
कोरोँ में जमा हुआ कीचड़  
कुछ नहीं होता  
होती बस आँखें ही आँखें ।<sup>1</sup>

उपर्युक्त पंक्तियों में कवि ने धकी-पकी, तनी-धनी गौँ, नीली-लाली, निस्पन्नरित कोर, आँखों के कोने जमा कीचड़-आदि भाषा बिम्ब के सहारे एक मध्यम वर्गीय व्यक्ति की जी तोड़ मेहनत के बाद भर पेट भोजन न मिलने का धर, तमस्यार्थ जीवन का संघर्ष आदि को उभारने की कोशिश की है और ये इस कोशिश में पूर्ण रूप से सफल भी रहे हैं ।

उपर्युक्त भाषाबिम्बों की सहायता से कवि ने निम्नवर्गीय जीवन की जमाना आतङ्करक स्थिति को उभारने की कोशिश की है ।

भाषाबिम्बों की दृष्टि से छायावादी कवियों ने अर्द्ध विद्वानों और अनुसृतियों को रहस्यवादिता के साथ कल्पनाशक्ति के सहारे भाषाबिम्बों की योजना की है । जो सामान्यतया प्रकृति या मानव के आन्तरिक भावों को ही स्पष्ट करती है जबकि छायावाद के बाद के भाषाबिम्ब की भोगी सुई सेवेदनाओं के सहारे कविता में आया है । ये भाषाबिम्ब मात्र कल्पनकीवशास नहीं है ।

### ॥१॥ अनुभव बिम्ब -

यदि लगाव के प्राप्त अनुभवों को ही कविता के माध्यम से पाठक तक पहुँचाया है । इसी अनुभवों को सम्येक्षित करने के लिए आधुनिक हिन्दी कवियों ने अनुभव बिम्बों का सहारा लिया है । क्योंकि सूक्ष्म से सूक्ष्म भाव उभार



को शाब्दिक चित्रों के सहारे दूसरे की अनुसृति का विषय बना देना सहज होता है । छायावादी कवियों ने अपने अनुभवों को मूर्त रूप देने के लिए इन्हीं चित्रों को सहारा लिया है । प्रताप और निराला की कविताएँ इस दृष्टि से महत्त्वपूर्ण हैं । प्रताप में जहाँ कामपरक अनुभवचित्रों की प्रधानता है वहीं निराला में यथार्थपरक अनुभवचित्र अधिक हैं लेकिन कामपरक चित्र जहाँ प्रयुक्त हुए हैं वे प्रताप की अपेक्षा अधिक मार्तल हैं -

धूमन घक्ति चतुर्दिगं घँसल  
हेर, फेर मुझ, कर बहु मुख छल  
कभी हास, फिर नास, तौसि बन  
उर सरिता उमगी ।  
प्रेम धन के उठा नवन नव,  
विधु-चिंतावन, मन में मधु कतरव,  
मौन पान कराती अधरासव  
कण्ठ लगी उरगी ।

कवि ने प्रणयव्यापारगत अनुभवों को सम्प्रेषित करने के लिए सरिता का उमगना, विधु चिंतावन आदि चित्रों एवं उनके क्रिया-व्यापार के सहारे नायिका की प्रणय अनुसृति को अभिव्यक्ति दी है । नायिका नायक के कंठ में लगी हुई इन अनुसृतियों का अनुभव कर रही है ।

छायावाद के बाद के कवियों अज्ञेय, नागार्जुन समशेर भारताभूषण अग्रवाल आदि कवियों अनुभव चित्रों का उपयोग जीवन सामाजिक यथार्थपरक अनुभवों को सम्प्रेषित करने के लिए किया है । ये अनुभव चित्र अधिकतर मानव जीवन के अनुभवों को ही आकार देते हैं । इस दृष्टि से इन कवियों में अज्ञेय की कविता उत्कृष्ट है क्योंकि यायावरी प्रकृति के कारण अज्ञेय के अनुभवों में सबसे अधिक विस्तार है और इसका उपयोग उन्होंने अनुभवचित्रों को विस्तार देने के लिए किया है -



महाकाव्य का ध्वपङ्क्त-ता जा पड़ा

धौंदपुर- भोजाजाती- पेती-चट्टग्राम-त्रिपुरा में

स्तब्ध रह गया लोक

धुना छिंता का दैत्य, नो में धुत्ता, रौंद कर क्या गया है

आति-देव की दीमक-आधा पोती मिट्टी ।<sup>1</sup>

उपर्युक्त पंक्तियों में कवि ने स्वतन्त्रता के समय देश भर में अनेक जगहों पर हुए दंगों की विभीषिका को अनुभव बिम्बों के सहारे कोशिका की है । यह धौंदपुर भोजाजाती, पेती, त्रिपुरा, चट्टग्राम आदि में हुए दंगों को महाकाव्य का ध्वपङ्क्त कहता है उस दैत्य ने नो में धुत्ता होकर लगे समाज को रौंद छाया और समाज दीमक खाई हुई पोती मिट्टी की तरह से लगा जो कि इस महाकाव्य के एक ध्वपङ्क्त में ही भरभरा कर गिर गया । इसके महाकाव्य का ध्वपङ्क्त, दैत्य नो में धुत्ता, दीमक खाई पोती मिट्टी आदि अनुभव बिम्ब है । अंश के बाद के कवियों में भी अनुभव बिम्बों के सहारे यथार्थरूप समस्याओं को ही अभिव्यक्त की है । विजयदेव-नारायण साही की कविता -

उठ रहा धुत्ता का जाता शहरों का कोलाहल

जिह्वा ऐठन में डूब रहे मेरे तपने जलमल

हर शाम गहों मानव-शहरों से भर जाती सड़के

हर रौंद अकेली किन्तु अकेला सब का रंग मल ।<sup>2</sup>

अनुभवविषय मानव बिम्ब को दृष्टि से छायावादी कवियों ने अपने निजी मनोगत अनुभवों को कल्पना तत्त्व के सहारे आकार दिया है । छायावादी कवि के ये मनोगत अनुभव सामान्यतया कामचोर भावों एवं अनुभवों पर आश्रित हैं और उन्हें ही छायावादी कवि प्रकृति से स्त्रिय लेकर अनुभव बिम्बों की रचना की जबकि छायावाद के बाद के कवियों ने अपने अनुभवगत विस्तार के कारण तथा अपनी कविता की वैचारिक प्रकृति के कारण समाज तथा जनजीवन की यथार्थरूप

---

1- सदा नीरा, भाग-1, पृष्ठ 222

2- तीसरा सप्तकः मानवराजः विजयदेव-नारायणसाही, पृष्ठ 179



समस्याओं को अभिव्यक्ति दी है । अनुभवगत विस्तार के कारण इनका संवेदना-  
धर्म सम्यक्कीयता की दृष्टि से अत्यन्त प्रभावी है ।

### § 111 § विचार विम्व -

आधुनिक हिन्दी कविता अभिव्यक्ति की दृष्टि से किसी  
न किसी विचारधारा से जुड़ी हुई है । ये कवि कविता के साथ-साथ अपने  
विचारों को भी सम्यक् करने का प्रयास करते हैं । छायावादी कविता में  
कवियों का निजी विचार ही दिखाई पड़ता है । ये कवि अपनी-अपनी प्रकृति  
के अनुसार अपने-अपने विचारों को अभिव्यक्ति दी है । प्रताप-पं.-महादेवी,  
बंकिम की कविता में जहाँ मानव विम्वों की सहायता से एक तरह के भावों को  
अभिव्यक्ति दी है । निराला ने अपनी कविताओं में अनेक प्रकार के विम्वों  
को इन विम्वों की सहायता से उभारा है । निराला की कविता विचाराविम्वों  
की दृष्टि से अत्यन्त समृद्ध है -

निराला है समीर-सागर पद  
अस्थिर ध्रुव पर ध्रुव की छाया-  
जग के दबधब हृदय पर  
निर्दोष विम्व की प्लांथि माया-  
यह तेरी रण-तरी  
भरी आकाशों से,  
घन, गैरी-गर्जन से सज्ज हृत्पा अंकुर  
उर में घुटनी के आकाशों से  
गवलीजम की, उँगा कर तिर  
ताक रहे हैं, से विम्व के बादन ।



इस कविता में बादा के बिम्बों के सहारे न केवल निज के भावों को अभिव्यक्त की है वरन् विराट् मानव समुदाय के सुख-समृद्धि तथा निम्न वर्ग को वैचारिक स्थिति को भी बिम्बों के सहारे उभारा है । इसमें कवि ने समीर सागर, जल शैरी, सुप्ता अंशु उर में धूमवी के विप्लव के बादा आदि वैचारिक बिम्बों का प्रयोग किया है । बादा के सहारे कवि ने युग नौका की परिवर्तना की है । इस विप्लव के वीर बादा के मन में अपना राक्षस स्पष्ट है उसमें किसी भी प्रकार को दया नहीं है, लेकिन इस बादा को उच्चवर्ग के खिलाफ छोड़े देकर निम्नवर्गीय शोषित लोग उसमें पूरी आशा लगाए उसे देख रहे हैं ।

छायावाद के बाद की कविता में कवियों में विचारों की प्रचुरता है । छायावाद के बाद की कविता शीर्षिक दृष्टि से भी और वैचारिक दृष्टि से भी परम्परा से ही बँध कर फाँटी है । यह वैचारिकता उनकी कविता में इतना प्रभावी है कि इसके कारण कहीं-कहीं कविता का कवित्व-धर्म बाधित हुआ है । यह प्रयोगवादी कविता की दृष्टि से निश्चय रूप से देखा जा सकता है । लेकिन इसके बावजूद भी वैचारिक बिम्बों का प्रभावशाली प्रयोग इनकी कविताओं में देखा जा सकता है । शमशेर, नागार्जुन केदारनाथ सिंह तथा तारतम्य के कवियों की कविताओं में वैचारिक बिम्बों का प्रयोग निश्चय रूप से देखा जा सकता है-

य शाम है

कि आसमान लै है पके हुए अनाज का

सपक उठौं तड़-भरी घरातियाँ

- कि आग है ।

गरीब के हृदय

- टँगें हुए

कि रोड़ियाँ तिर हुए निशान

लाल पाव

जा रहे

कि धल रहा

तड़ भरे गजालियार के बजार में जलूस



जल रहा

धुआँ-धुआँ

गवालियार के मझूर का हृदय ।

उपर्युक्त कविताओं में कवि ने छेत्ता में छु पके हुए अनाज, जड़ भरी धरातियाँ, रोटियाँ लिए हुए निशान, आदि वैचारिक चिन्मयों के सहारे मार्क्सवादी विचारधारा तथा गरीब-शोषित मजदूर एवं किसानों की जागृकता की ओर लक्षित किया है । इसमें ये मजदूर और किसान जो एक जमाने से कुचले जा रहे हैं वे आज अपने अधिकारों एवं हक को लेने के लिए एकजुट एवं प्रतिध्वज है ।

विचार चिन्मयों की दृष्टि से छायावादी कविता में निम्नी विचारों की अभिव्यक्ति अधिक है और वे चिन्मयों के सहारे कविता में आस है । वेसे भी उन कविताओं में विचार चिन्मयों के स्थान पर भाव बिम्ब तथा अनुभव बिम्ब का प्रयोग अधिक किया है । छायावाद के बाद के कवि वैचारिक दृष्टि से किसी न किसी विचारधारा से जुड़े हुए हैं अतः उन कविताओं में भाव तथा अनुभव चिन्मयों के साथ विचारचिन्मय भी काफी मात्रा में प्रयोग हुए हैं । इस विचार चिन्मयों के कारण इन कविताओं की कविताओं में हृदय-गल कहीं-कहीं बाधित भी हुआ है ।

आधुनिक काव्य-भाषा तरयना की दृष्टि से चिन्मय-विधान के विश्लेषण के बाद निम्नलिखित निष्कर्ष स्पष्ट में प्राप्त होते हैं -

- 1- आद्य चिन्मयों की दृष्टि से धर्म बिम्ब छायावादी कविता में पुराने सन्दर्भों को उगारने और संस्कृतिक बोध के लिए आस हैं वहीं उसके बाद की कविता में धर्म चिन्मयों के सहारे वर्तमान सन्दर्भों को उगारने का प्रयास दिखाई पड़ता है ।
- 2- लोक बिम्ब छायावाद में प्रकृति एवं संस्कृति से ही जुड़कर श्रृंगारिक अनुश्रुतियों और मनोगत भावों को व्यक्त किया है जबकि उसके बाद की कविता में लोकबिम्ब जीवन के सभी पक्षों को लेकर चला है और उसके सहारे जीवन की विस्तृतियों को उगारने की कोशिश दिखाई पड़ती है । यही स्थिति कमोवेश ऐतिहासिक आद्य प्राचीन चिन्मयों की है ।



- 3- छायावादी कविता में स्वंगवि प्रकृति से जुड़कर ऐन्द्रिय दृश्य-व्यापार विम्बों के सहारे रहस्य एवं कल्पना को उधारने की कोशिश की है जबकि उसके बाद की कविता में दृश्य-व्यापार विम्बों के सहारे प्रकृति के स्वाभाविक क्रिया-व्यापार और उसमें निहित तन्त्रों को रेखांकित करने की कोशिश है । इस कारण छायावाद के बाद की कविता में दृश्य व्यापार विम्ब कहीं प्रमुख काल्पनिक रूप से तो कहीं गम्भीर विचारों को सम्प्रेषित करता है ।
- 4- छायावादी कविता में अन्य विविध विम्बों के सहारे प्रकृति के ही काल्पनिक रूप को स्पष्ट करने की कोशिश हुई है जबकि उसके बाद की कविता अन्य विविध विम्बों के सहारे जनजीवन से जुड़े सामाजिक राजनीतिक एवं सांस्कृतिक तन्त्रों को ही पकड़ने की कोशिश दिखाई पड़ती है इस कारण से छायावाद की अवस्था छायावाद के बाद की कविता में इन प्रकार के विम्बों का प्रयोग अधिक है ।
- 5- छायावादी कवि भावविम्बों के सहारे अपनी सूक्ष्म रहस्यमयी प्रकृतियुक्त अनुभूतियों को अभिव्यक्त की है और ये विम्ब पाठकों अधिक है जबकि उसके बाद के कवि अपनी गौणी हुई अथवा जनसाधारण वर्ग की विषयताओं और तथ्यों को अभिव्यक्त की है।-
- 6- छायावादी कवियों ने अनुभव विम्बों का उपयोग कामचर्य अनुभवों को जिस ही अधिकतर किया है लेकिन निराला ने इसके अतिरिक्त अन्य अनेक प्रकार के अनुभवों को कविता में स्थान दिया है । जबकि छायावाद के बाद की कविता में कवियों ने जीवन सामाजिक यथार्थपरक अनुभवों को अनुभवविम्बों के सहारे कविता में स्थान दिया है ।
- 7- विचार विम्ब की दृष्टि से छायावादी कवियों ने अपने निजी तोच को ही व्यक्त किया है जबकि छायावाद के बाद के कवि वैचारिक दृष्टि से किसी न किसी विचारधारा से जुड़े होने के कारण उस विचारधारा के सिद्धान्तों को कविता में इस विम्ब के सहारे अभिव्यक्त की है ।



काल प्रवाह में जब सूर्य घटना असूर्य बन जाती है तो उसे मिथक कहा जाता है । आधुनिक हिन्दी कविता में मिथक शैलिक संरचना का एक प्रभावशाली अंग होकर उभरा है । इसमें काल प्रवाह के कम में सूर्य घटना जब अपना स्थूल तन्दर्भ छोड़कर असूर्य तन्दर्भ को ग्रहण कर लेती है तो वह कविता में मिथ के दावरे में आ जाती है । मिथक की सबसे प्रमुख विशेषता है उक्तार्थ अर्थगर्भ स्वल्प अर्थात् एक ही मिथ एक साथ अनेक अर्थवार्थों का लक्षित करता है । इसी कारण से आधुनिक कविता की भाषिक संरचना प्रकृति को देखते हुए इसकी उपयोगिता लगातार बढ़ती जा रही है । मिथकीय पात्रों, चरित्रों की सबसे प्रमुख विशेषता यह होती है कि ये पात्र एवं चरित्र देशकाल, परिस्थिति के अनुसार कभी भी पुराने नहीं पड़ते अर्थात् में मिथक प्रातिक यह होकर उस विशिष्ट घटना को प्रत्येक युग में प्रासंगिक बनाये रखते हैं । मिथकों की कालातीत प्रासंगिकता का प्रमुख कारण यह है कि मिथक हमारी आदिम प्रकृतस्थ मनोवृत्तियों को व्यक्त करते हैं । साथ ही हमारी पुरानी संस्कृति तथा अधुनातम प्रवृत्तियों को अपने से जोड़े रखते हैं। आधुनिक हिन्दी कवियों ने सामान्यतः प्राचीन मूल्यों के तन्दर्भ में आधुनिक समाज एवं जीवन की विसंगतियों को उभारने की कोशिश की है और ये कवि अपने गी रहे हैं । आधुनिक हिन्दी कविता में मिथक की सम्पूर्ण प्रयोग-प्रवृत्ति को उसके भेदों के परिप्रेक्ष्य में देखा जा सकता है -

### ॥क॥ देव सम्बन्धी मिथक -

छायावादी कवियों में लगभग सभी कवियों ने देवसम्बन्धी मिथकों का प्रयोग किया है । इन कवियों द्वारा कविता में रखे गए ये प्रातिक सामान्यतः मनोगत भावों के स्पष्ट करने के लिए रखे गए हैं, जिनकी विशिष्ट तन्दर्भों से जुड़कर अर्थ नहीं देते । कामायनी में प्रताप ने देवसम्बन्धी मिथकों-श्वेता, मनु, बड़ा, आदि को ग्रहण किया है और अपने मनोगत भावों को अभिव्यक्त की है । मनु-मन, बड़ा



सुद्धि का तथा गूढ-पिपशासकयो रागादिमका सुद्धि के मिथकीय प्रतीक हैं -

शरा का अवलम्ब मिता फिर  
कृतज्ञता से हृदय भरे,  
गनु उठ बैठे मदमद होकर  
बोले कुछ अनुराग भरे ।<sup>1</sup>

निराशा की अधिकता प्रसिद्ध कविताओं में मिथकों का प्रचुर प्रयोग हुआ है ।  
अव्या यह कहें कि यह मिथकीय आधार पर निर्मित ही हैं तो अत्युचित नहीं ।  
उदाहरण के रूप में राम की शक्तिपूजा, कुसलीदास, कुसुमकुता आदि जम्बी कविताओं  
को देखा जा सकता है । निराशा ने इन मिथकीय प्रयोगों को <sup>स्वयं</sup> अधिकताः आधुनिक  
विलीनियों को उभारने के लिए ही किया है ।

छायावाद के बाद की कविता में देवतामन्त्री मिथकों का प्रयोग  
प्राचीन सन्दर्भों में वर्तमान जीवन की बदल रही वातावरण विलीनियों को स्पष्ट  
करने के लिए हुआ है । इस दृष्टि से अनेक की कविताएँ उत्कृष्ट हैं । उन्होंने  
अपनी अनेक कविताओं में देवतामन्त्री मिथकों के सहारे अपनी अनुसृतियों को अभि-  
व्यक्त की है -

फैली पुन्य में बाँ ये हुए हैं अखिल संस्कृति  
निधम में निम के  
यही तो नाम ।<sup>2</sup>

यहाँ निम जो सम्पूर्ण दृष्टि एवं संस्कृतियों के नियामक हैं स्वयं आज की परिस्थि-  
तियों में नियम से बंध कर रह गए हैं और उनका देवत्व आज की विचल परिस्थितियों  
में खो गया है । भारतभूज्य अज्ञान की एक कविता-

1- प्रसाद ग्रन्थावली भाग-1 [निर्वेद] पृष्ठ 628

2- बाबरा अहेरी [बह नाम] : अक्षेय पृष्ठ 44



क्या रात मैंने एक स्वप्न देखा  
 मैंने देखा कि मेनका अस्पाताम में नहीं हो गई है  
 और पिशवामिम दूधम पढ़ा रहे हैं  
 उर्वशी ने डांस स्कूल खोल लिया है  
 नारद गिटार बजा रहे हैं  
 गणेश धिस्कुट खा रहे हैं  
 और  
 वृहस्पति अंगरेजी में अनुवाद करा रहे हैं ।<sup>1</sup>

यहाँ मेनका, पिशवामिम, उर्वशी और नारद आदि पौराणिक  
 मिथकों के साथ गणेश एवं वृहस्पति के देवताम्यन्धी मिथक हैं । आज गणेश एवं  
 वृहस्पति के पिता-भुक्ति आदि की कार्यक्षमता बढ़ा कर भिन्न अर्थ ग्रहण कर लिया  
 है ।

### अजतार तन्त्रन्धी मिथक -

देवताम्यन्धी मिथकों की तरह छायावादी कवियों ने अजतार  
 तन्त्रन्धी मिथकों का प्रयोग भी मनोभावों एवं अनुसृतियों को ही स्पष्ट करने  
 के लिए किया है । लेकिन इस तरह प्रयोग अत्यन्त कम ही हुए हैं । लेकिन  
 छायावाद के बाद की कविता में अजतार तन्त्रन्धी मिथकों के तबारे सामान्यतः  
 लोक अनुसृतियों एवं अन्य मानवीयमूल्यों को स्पष्ट करने की कोशिस दिखाना  
 पड़ती है -

यामन ने तीन डग में त्रिलोक नाप लिया था,  
 उसी-पूरे यामन की एक ही डकार से  
 मध गया कहीं ब्रह्माण्ड में छाटाकार ।<sup>2</sup>

1- ओ अग्रस्तुत मनः भारतभूम्य अग्रपाल पु0 102

2- क्योंकि मैं उसे जानता हूँ: अथेय पु0 73



जित जित्जु के चामन अवतारग्रहण कर तीन हथों में त्रिलोक को गाय लेने पर  
 प्रदमाण्ड जितना नदी घबड़ाया वह ब्रह्माण्ड आज एक ब्राह्मण के भरोसे भोजन  
 से चला हुआ है । यह आधुनिक परिस्थितियों में एक कटु व्यंग्य है । इस तरह  
 रामेश्वर बहादुर सिंह की कविता-

नींद के पहाड़ों के पार सोने का जागरण है, मोत का  
 एक रंगीन हरण है, रात के पहाड़ों के पार  
 राम यह पर्णकुटी छोड़ो, उधर चलो ।<sup>1</sup>

राम भिन्ना अवतार ही इसलिए हुआ था कि बुराईयों को नष्ट करके अध्यात्मीयों  
 को स्थापित करें वहीं राम जो शक्ति जोरता, आदि के प्रतीक हैं आज वहीं  
 राम कायर हो गए हैं और बुराईयों एवं मोत के अल से पर्णकुटी छोड़कर जाने  
 को तत्पर हैं ।

3 ग ३ कथा सम्बन्धी मिथक -

छायावादी कवियों में निराला तथा दिनकर ने कथा सम्बन्धी  
 मिथक को अपनी कविताओं में स्थान दिया है । अन्य छायावादी कवियों ने अपनी  
 कविताओं का वर्ण्य सूक्ष्म संवेदनाओं को व्यक्त करने के लिए कथाओं को प्रहण न  
 करने के कारण उनकी कविताओं में कथा सम्बन्धी मिथकों का प्रयोग नहीं है ।  
 दिनकर तथा निराला ने इन कथा सम्बन्धी मिथकों के सहारे वर्ण्य विषय की  
 समस्त सन्दर्भों को गहरे स्तर तक उभारने की कोशिश दिखाई पाती है । उदाहरण  
 के रूप में उनकी भिक्षु-कविता देखी जा सकती है -

ठहरो अहो मेरे हृदय में है अमृत, मैं तीरूंगा  
 अभिमन्यु-जैसे हो लकोगे पुम  
 तुम्हारे दुःख में अपने हृदय में खींच लूंगा ।<sup>2</sup>

1- धुका भी हूँ नहीं मैं: रामेश्वर बहादुर सिंह पृ० 59

2- निराला रचनाकवी, भाग-1 पृ० 64



घटों अभिमान्यु के सारा भिक्षु की तपिदमाओं को उबार दिया है, जब वह अभिमान्यु लहसा वीर और संघर्षशील, चक्रवर्त को तोड़ने में निपुण हो जायेगा तभी वह अन्य बड़ेगा ।

छायावाद के बाद के कवियों में अश्वेय गिरिधामुमार माधुर, नागार्जुन, आदि सभी कवियों ने तत्कालीन सन्दर्भों को उभारने के लिए कथा सम्बन्धी विषयों को ग्रहण किया है -

वही है मेघदूत नर जमाने का  
वही है ईश  
दमयंती किन को पात लाने का  
ज्जीवे नयन में अनिच्छामय  
तपना हूँ उषा का है  
कमल की पंखुरी पर लिखा  
गीत शकुन्तला का है  
या शायद बना कौंटा कितनी दिना का  
कि होते ही खटका है ।<sup>1</sup>

कथा सम्बन्धी विषयों का छायावादी कविता में नैराला सर्व दिनकर को छोड़कर बहुत कम हुआ है । इन कवियों ने इन कथा भिन्नीय प्रतीकों के सहारे वर्ण्य एवं अनुसृष्टि को और अधिक स्पष्ट तथा तपिद बनाने की कोशिश की है जबकि छायावाद के बाद के कवि अपनी अनुसृष्टियों एवं जीवन के विविध पक्षों को उसके सहारे स्पष्ट किया है ।



आधुनिक हिन्दी कविता में इतिहासधर्मी चरित्र मिथकों का प्रयोग अधिकतर छायावादोत्तर कविताओं में ही विद्वार्थ पड़ता है । अत्रेय की कविताओं में इतिहासधर्मी चरित्र मिथक का प्रयोग अत्यन्त व्यापक रूप में हुआ और इसके लिए उन्होंने सभी जगह से मिथकीय चरित्रों को ग्रहण किया है -

गाँव छोड़ो,

काल को भी समय थोड़ा चाहिए

जो छेड़ कच्चे जमाने गुवा गए मँधार

तेरी लोहनी को चन्द्रभागा की उपलब्धि छाँलियो मैं

उन्हीं में से उगी का जल अनन्तर तू पी लेगा ।

लोहनी-महिवाल पंजाब का लौकिक जाखान है । लोहनी छूटों की नौका बनाकर महिवाल से निकले जाती है, छेड़ कच्चे होने के कारण बीच नदी में गल जाती है और लोहनी नदी में डूब जाती है । इस कथा मिथ का प्रयोग अत्रेय ने समय की प्रकृति, आदर्श की अपेक्षा, धर्मार्थ की सत्यता को व्यंजित करने के लिए किया है । जिस चन्द्रभागा में लोहनी डूब गई वह महिवाल के लिए कसम माव का उद्घोषक है जिसे देखकर उसे दुःखी होना चाहिए लेकिन आज महिवाल उसकी लोहनी जिसमें डूबी है उसी का पानी पी रहा है । इसके सहारे कवि ने आज के प्रेम के विछोपन की ओर लक्षित किया है । लगभग सभी नये कवियों ने ऐतिहासिक चरित्र मिथकों के सहारे बदलते जीवनस्थलों की ओर लक्षित करने की कोशिश की है-

जहाँ लसो की

लगाता बन्धुत्व और स्वतन्त्रतावाणी

एक छोटी सी झुलान थी

जिसे हटा दिया गया था

लेकिन जिसकी ठंडी दीवार पर



जब भी गरम धाव भिजा रह गया था,

जहाँ मार्ग का

एक छोटा सा अखाड़ा था,

जिसमें क्रांति का सबक रट लेने के बाद भी

अपनी ही हाथों में तलवार धाकर

अपनी ही लार को छूना लेने का

वह भीषण जलरी नहीं था ।

यहाँ मार्ग एवं क्रांति के वैचारिक मूल्यों की तार्किकता व्यक्तियों द्वारा केवल अपने हितों को फायदा पहुँचाने का ही निहित रह गई है । आज व्यक्ति केवल पिछाये के लिए ही इनके अनुयायी बनते हैं क्योंकि उनके कार्य उन मूल्यवादी सिद्धान्तों पर नहीं रहते हैं जिसकी स्थापना इन लोगों ने की है ।

### ३७.१ धारणा प्रतीक उपकरणगत एवं अनुभवप्रतीक मिथक

छायावादी कवियों में निराला एवं प्रसाद ने अनुभव को अखंडता को उसी रूप में तस्वीरित करने के लिए धारणा प्रतीक मिथकों का उपयोग किया है । इन कवियों ने इस मिथक के द्वारा प्रेम, दान, भक्ति आदि से सम्बन्धित अनुभवों को कविता में प्रस्तुत किया है । निराला की बादशाह, पंचवटी प्रलय आदि कविताएँ इस दृष्टि से महत्वपूर्ण हैं ।

उत्ते मधु-सुहाग का दर्पण

जिसमें देखा था उतेने

बस एक बार बिम्बित अपना जीवन-धन

अब हाथों का एक सहारा-

वक्ष जीवन का प्यारा-वह भूमातरा-

दूर हुआ वह बसा रहा है

उत अनन्त पथ से कक्षा की धारा ।<sup>2</sup>

---

1- काठ की छोटियाँ: सर्वेस्वरदयालसन्तसेना पृष्ठ 140

2- निराला रचनाकली भाग-1 ३३विधवा३ पृष्ठ 60



प्रकारांतर यहाँ केवल प्रिय का ही प्रतीक नहीं है परन्तु यह विधवा के आका और विरवात को भी अभिव्यक्त करता है ।

छायावाद के बाद की कविता में धारणा प्रतीक मिथकों का वर्तमान जीवन को चिंतनशक्ति को उभारने के लिए शैलिक संरचना की दृष्टि से बहुत कारगर प्रयोग किया जाता है । काल प्रवाह के किसी भी देवता, यौवन, इतिहास प्रसंग आदि के सम्बन्ध में एक कदु धारणाएँ होती हैं । कवि इन्हीं अवधारणाओं का आधुनिक जीवन की चिंतनशक्तियों के सन्दर्भ में पुनर्स्थापना करता है । कविता में यह पुनर्स्थापना पाठक तक अनुगम सम्प्रेषण की दृष्टि से अत्यन्त प्रभावी है-

क्यों देता हो कभी बाल्मीकि पर  
तो मत समझ कर वह अनुष्टुप् बाँधता है,  
संगिनी के स्मरण में,  
जान ले वह दीमकों की टोह में है ।<sup>1</sup>

ग्रंथ की प्रभा प्रारंभ कातर जाणी से प्रभावित होकर बाल्मीकि ने शोक रचा था, जो अनुष्टुप् छन्द था । आज यदि वह बाल्मीकि के पास दिखाई दे तो यह मत समझें कि वह उनसे मूल्यों की रक्षा में रहा है बल्कि वह अपनी जीविका को खोज रहा है ।

धारणा प्रतीक मिथ आदि की दृष्टि से छायावादी कविता में अपने वर्ण्य विषय को ही उभारने की कोशिश दिखाई पड़ती है जबकि छायावाद के बाद के कवियों में ये प्रतीक मिथ अपने युगीन प्रतिकूल धारणाओं को छोड़कर आधुनिक विस्मयाओं को स्पष्ट करने के लिए प्रयुक्त हुए हैं ।



मिथक की दृष्टि से आधुनिक हिन्दी कविता के प्रसंग के बाद निम्नलिखित रूप में निम्नलिखित तथ्य सामने आते हैं -

- 1- आधुनिक हिन्दी कविता में मिथकों के सहारे आदिम मनोवृत्तियों को वर्तमान सन्दर्भ में स्पष्ट करने की कोशिश दिखाई पड़ती है ।
- 2- छायावादी कविता में निराला तथा दिनकर ने ही सामान्यतः मिथकों का उपयोग अपनी कविता को प्रभावी बनाने के लिए किया है जबकि छायावाद के बाद की कविता में मिथक शैलिक संरचना का एक प्रभावशाली अंग है ।
- 3- मिथक की सहायता से छायावादी कवि वर्ण्य विषय को तथा अपने अनुभवों को ही सम्प्रेषित करने की कोशिश की है जबकि छायावाद के बाद के कवियों ने मिथकों के सहारे आधुनिक समाज की चिंतनगतियों को उभारने की कोशिश की है ।
- 4- छायावादी कविता में इतिहासधर्मी वर्तमान धरित्र मिथक मात्र वर्णन की दृष्टि से ही कवियों ने रखा है जबकि छायावाद के बाद की कविता में ये सामाजिक राजनैतिक चिंतनगतियों को स्पष्ट किया है ।
- 5- मिथकों का सबसे कलात्मक प्रयोग आधुनिक कवियों ने धारणा प्रतीक मिथकों का किया है । इन धारणाओं की वर्तमान जीवन के सन्दर्भ में पुनर्व्याख्या की है ।
- 6- छायावादी कविता में मिथक मात्र भारतीय सन्दर्भ से ही ग्रहण किए गए हैं जबकि छायावाद के बाद की कविता में सभी धर्मों एवं राज्यों के मिथकीय सन्दर्भों को ग्रहण किया है ।



## पैंटसी

पैंटसी बिम्ब प्रतीक मिथ्य आदि को अतर्कानुमोदित ढंग से कविता में उपस्थित करती है। आधुनिक हिन्दी कविता के साथ पैंटसी का व्यंग्याभा की शैलियक संरचना का जंग बनकर कविता में आर्यो। पैंटसी में कवि प्रतीकों एवं चिम्बों को मनमाने ढंग से बिना किसी तात्पर्य सम्बन्ध के कविता में लाकर मानसिक सन्दर्भों एवं अवधान अनुसृतियों को कविता में स्थान देता है। आधुनिक हिन्दी कविता में पैंटसी का सबसे सार्थक एवं प्रभावशाली उपयोग वहाँ दिखाई पड़ता है जहाँ व्यक्ति की झूठ या प्रियभाषा व्यक्त होती है। इन कविताओं में झूठता अतिव्यक्त जब आत्मीयता त होता है तो वह प्रायः स्वप्नों, अतिकल्पनाओं में जीने लगता है और ऐसी स्थिति पैंटसी के सहारे ही अभिव्यक्त पाती है। मनोविकृतियों पर किए गए नये अनुसंधानों के कारण क्रमगत स्वप्नों और अति कल्पनाओं को पहचानने में विशेष सहायता मिली है। नयी कविता में स्वप्न प्रतीकों की एवं पैंटसीय बिम्बात्मक प्रतीकों की प्रचुरता का यही कारण है। नये कवियों ने शैलियक संरचना के इस अंग के सहारे जीवन के जटिल मानसिक अनुभवों, व्यक्तिवादी अस्तित्व चेतना, व्यक्ति की जीवोद्विग्नता के नये सन्दर्भों को कविता में उभारने की सफल कोशिश की है। इसके पूर्व इस तरह के अनुभव समर्थ शैलियक संरचना के अभाव में आधे-अधूरे ढंग से व्यक्त होते रहे हैं। पैंटसी के प्रयोग में एक महत्वपूर्ण बात यह है कि इसका प्रयोग अत्यन्त अल्प हो जाता है क्योंकि इसमें चिम्बों एवं प्रतीकों की तीव्रता के साथ ही जल्दी-जल्दी योजनाकी जाती है कि वह सम्यक् के सामान्य रूप से हट जाता है। आधुनिक हिन्दी कविता में पैंटसी का प्रयोग सामान्यतः आन्तरिक अनुभव, अतीतानुचिन्तन, स्वप्न लोक में प्रियरूप, बीती हुई घटनाओं का विश्लेषण, आगामी स्थितियों की पूर्वकल्पना आदि स्थितियों के लिए होता है।

छायावादी कविता में पैंटसी की दृष्टि से प्रयोग बहुत कम दिखाई पड़ता है। इन कवियों ने मानसिक जटिलताओं और अनुसृतियों को प्रकृति के



सहारे व्यवसा करते-करते कहीं-कहीं पैटली का उपयोग किया है । जहाँ उनका  
 इस उद्देश्य भावों की अतिशयता दिखाना है - प्रसाद की कविता-

११३            चंचला स्नान कर आवे  
                   चन्द्रिका पर्व में जाती  
                   उस पावन तनवी शोभा  
                   आलों मधुर थी ऐसी ।<sup>1</sup>

११४            परिरम्भ कुम्भ की मदिरा  
                   निष्पात मलय के झोंके  
                   मुख चन्द्र चोदनी जाते  
                   मैं उठता था मुँह धोके ।<sup>2</sup>

यहाँ कवि चंचला के स्नान के लिए चन्द्रिका पर्व की चिम्बात्मक  
 योजना तथा चोदनी जाते की योजना करके पैटली को रखा है । निराशा की  
 कविता में पैटली द्वारा जीती हुई स्मृतियों को उभारने एवं उसके अधिनों को  
 स्पष्ट करने का प्रयास किया है । इस दृष्टि से उनकी "स्मृति-धुम्बन" कविता  
 देखी जा सकती है -

सौने के निर्झर  
 प्रति-धरण भूम-धुम तट  
 मित्रों थे सरिता से  
 धुम्बन का अन्त ज्यों  
 देते सर्वस्व निम्न  
 छोड़ छोड़ तीमा-बन्ध  
 फाँटों के नीचे से  
 सौने के नम में  
 उड़ जाते थे नयन थे  
 छूँकर अतीत को<sup>3</sup>  
 लौटते आनन्द भर ।

1- प्रसाद ग्रन्थावली, भाग 1-पृ० 310 । 2-प्रसाद ग्रन्थावली, भाग 1 पृ० 311 ।

3- निराशा रचनावली, भाग-1 पृ० 103



पेंटली की दृष्टि से महत्त्वपूर्ण परिवर्तन छायावाद के बाद अश्वेय की कविताओं से दिखाई देने लगता है। अश्वेय ने पेंटली के सहारे व्यक्ति के मानसिक उद्वेगों, आन्तरिक मानसिक संघर्षों, उसकी जिजीविषा शक्ति को उभारने की कोशिश की है। इसके लिए उन्होंने मछली के विषयों का आश्रय अधिक लिया है। अश्वेय ने पेंटली की सहचरता से आधुनिक जीवन के विभिन्न तन्त्रों को विस्तार देने की कोशिश की है -

गिरती नाव नदी में,

झुम भरे पथ पर असाढ़ की भस्म, जल में साथ तेरना  
हैती आकारण छोड़ महा-वह की छाया में  
जबन जाम से लाल, स्वेद से जमी अलक-लट  
पीड़ों का जन्माथ - साथ झुकी काले दो जोड़े  
शीशो हवा नदी की, फूले नष्टे भर्रायी सीटी स्टोबर की,  
ऊँडर ग्रथिता अँगुलियाँ, बाँते का मूथ  
डाकिये के पैरों की - चाँप  
अधनगो बङ्ग की झूझ गिरती-सी गन्ध  
भरा रेगम गिराव का कथिता के पद  
महाविष ने गुम्बद के पीछे सूर्य झूझा धीरे-धीरे  
भरने के चमकीले पत्थर, मोर-मोरनी छुँझ  
तन्धाली झुमर का लम्बा कला भरा आभास,  
रेल की आठ की तरह धीरे-धीरे जैयना लहरें ।

नागार्जुन की कविताओं में आगामी स्थितियों के विश्लेषण क्रम में पेंटली का प्रयोग अधिक दिखाई पड़ता है। मनुष्य का वायवी और धैतनाशून्य धर्माध्यात कथितान जीवन से संगति बैठता चुका है। ऐसी स्थिति में जब व्यक्ति को अपने गतिव्य या अपने दूटने की आशंका लगती है। तो वह बेचैनी से ग्रस्त हो उठता है। ऐसी स्थिति में विध्विष्टा सुल्यों और त्वचाहीन व्यक्तित्वों के इस युग में उसका आश्रय कई व्यंग्याओं की दृष्टि से साथ करता है। नये सुल्यों से



सन्देशों का न पिकित हो जाना और उसके मुख्य जाति के प्रति अधिक्य की आशंका का एक प्रमुख कारण है -

बाल्दी शोलों से दहके अमराडवाँ

भुलत-भुलत राख हों ताम्रपूद आम्भलव

भेषुन दूँ हों, गालवन

खा-जाकर जॉय पटे महुआ की रग रग

दफिया जून बहे, बह-बहकर जमता जाय

बैसा लगेगा तुम्हें ।

आधुनिक हिन्दी कविता में सुचितबोधकी कविताओं का भूत सदा पैँटती है । ये पैँटती के सहारे अपनी कविता में मन की निगूद प्रवृत्तियों का जीवन की निगूद धार्मिक सगहपाओं, इच्छित विश्वासों और इच्छित जीवन स्थितियों को बार-बार उभार कर पाठक तक सम्प्रेषित करने की कोशिश की है । इन मानसिक निगूद सत्तों को उभारने के लिए जिन काव्यात्मक बिम्बों एवं प्रतीकों का आशय ग्रहण करते हैं वे जन्मीवन एवं समाज से ही जुड़कर आते हैं -

मेरे हृदय का निधन है ।

जो हृदय-सागर युगों से लहरता,

आनन्द से व्याकुल बना आता

कि नीला गोल क्षण-क्षण गुँजता है,

उत जलधि की इषाम लहरों पर जुड़ा आता

सधनतम खेत स्वर्गिक पैत, घँघल पैत ।

जिह्वा को नित लगाने निबमुलों पर स्वप्न की मुहु मूर्तियों की

अप्यराहें तॉज-प्रातः

मुहु हवा को लहर पर से सिन्धु पर रख असम तलुए

उतार आतीं, कान्तिमय नव हास लेकर ।

1- सतरसि पंखों वाली : नागार्जुन पृ० 57

2- तारतम्यकः सुचितबोध [आत्मा के निम्न मेरे] पृ० 44



मुचितबोध की कविता में आत्मसंतर्पण की स्थिति बार-बार उभर कर पाठक के सामने आती है किन्तु अन्तिमविरोध भी जानना तीव्र है कि व्यक्ति विभाजन की समस्या उठ खड़ी होती है । इसलिये मुचितबोध का आत्मसंतर्पण एक विभाजित व्यक्ति का आत्मसंतर्पण दिखाई पड़ता है । इसीलिये उनकी कविताओं में समाज से पिछोह-करो करो कवि स्वयं से पिछोह कर बैठता है । कवि के मन में अधिश्वास से उपजा डर और पराजय का मय अत्यन्त तीव्र है, जिसका प्रमुख कारण अकेलेपन की भावना है -

वह बिपा प्रत्येक डर में,  
 प्रति हृदय के कल्पनों के बाद  
 जैसे बादलों के बाद भी है शून्य नीलाकाश ।  
 उसमें भागता है एक तारा,  
 जो कि अपने ही प्रगति-पथ का सहारा,  
 जो कि अपना ही स्वयं बन घात घिन  
 भीतिहीन पिराटपुन ।  
 इसीलिए प्रत्येक मनु के पुन पर विश्वास करना चाहता हूँ ।

मुचितबोध स्वप्न की स्थिति का निर्माण करके सामाजिक तथा राजनैतिक विरोधों को उभागर करते हैं । उनकी कविता में यह विरोध अन्तर्भावविरोध परिलक्षितगत विरोध एवं आत्मगतविरोध के सहारे क्रमशः आते आते पूरी कविता पर छावी जो जाता है । मुचितबोध का आत्मसुस्त, आत्मसमोदितबोध जब कष्ट पाता है तब उनकी कविता में गहरी वेदना के दर्शन होते हैं और मन क्षुब्ध होकर स्वप्न में विपरण करने लगता है वह यहाँ-वहाँ छटकते हुए तन्मयों को उभारने के लिए अनेक विम्बाकणियों को बाहर कविता में रखता है । स्वप्न उनके मन की सहज वृत्ति है यथार्थ को स्वप्नांशों में बँटो बिना मानों उनकी कविता पूरी नहीं होती -



देख-जलते स्वप्नदनों में क्या उलझता ही गया है,  
 जो नयी धिन्गारियाँ  
 नव स्वप्न का आलोक ले  
 उत्पन्न होती जा रही हैं,  
 उन तबकातम तीव्र कोमल देशकी  
 धिन्गारियों में  
 जो छिपे हैं स्वप्न रवितम  
 देख ले जी-भर उन्हें दू ।  
 उत अतीत प्रिय रत को भी स्पर्शनी ।<sup>1</sup>

इस तरह मुक्तिबोध ने पैंतसी के सहारे आत्मसंघर्ष को रखने की  
 कोशिश की है जो प्रत्येक निम्नवर्ग के लोगों का संघर्ष है ।

आधुनिक हिन्दी कविता को पैंतसी की दृष्टि से अध्ययन के  
 बाद निष्कर्ष रूप में निम्नलिखित निष्कर्षों को रख सकते हैं -

§ 11] छायावादी कविता में पैंतसी के सहारे प्रकृति के समतुल्य स्वरूप को रखने  
 की कोशिश दिखाई पड़ती है तथा बिम्बावधियों अधिकतर प्रकृति के उपादा-  
 ले ली गई है । छायावादी कविता में प्रताप और निराशा में इस तरह के  
 प्रयोग दिखाई देते हैं, यह भी सीमित परिमाण में ।

§ 12] छायावाद के बाद की कविता में पैंतसी का कुछ सीमित रूप है दिखाई  
 पड़ता है । अग्नेय, नागार्जुन गिरिजाकुमार माथुर, शमशेर आदि कवियों  
 ने इसके सहारे अपने आंतरिक अनुभवों एवं आत्मात्मिक स्थितियों के विश्लेषण  
 का प्रयास किया है ।

3- छायावाद के बाद के कवियों में मुक्तिबोध ने पैंतसी का अत्यन्त समर्थ एवं  
 कलात्मक प्रयोग किया है । उन्होंने इसके सहारे जीवन की समस्याओं, निम्न  
 आन्तरिक मनोभावों, आत्मसंघर्ष एवं व्यक्ति के खंडित होते हुए व्यक्तित्व  
 को उभारने का सफल प्रयास किया है । उनकी पैंतसी की प्रमुख विशेषता  
 अतीतानुचिन्तन तथा राजनीतिक एवं सामाजिक प्रश्नताओं को व्यक्त करने  
 के लिए स्वप्न लोक में चित्रण पर विशेष जोर है ।



## पंचम अध्याय

=====

## आधुनिक हिन्दी कविता की आन्तरिक संरचना

=====



## आन्तरिक संरचना

=====

भावोत्कर्ष तथा अनुभूतिगत सम्प्रेषण की दृष्टि से कविता के निर्माण में आन्तरिक संरचना के अवयवों की महत्वपूर्ण भूमिका है। सृजन के अंगों में कवि मात्र व्याकरणिक एवं शैल्पिक संरचना के तत्वों का भी कलात्मक प्रयोग कविता में करता है। आन्तरिक संरचना के समर्थक विद्वान् इस संरचना की कविता में के निर्माण में सर्वाधिक महत्वपूर्ण भूमिका मानते हैं। इनका मानना है कि कविता में प्रत्येक शब्द, वाक्य एवं विराम चिह्नादि सभी कुछ इसी आन्तरिक संरचना के अनुस्यू ही रहे जाते हैं। इसका उचित प्रयोग कविता की उत्कृष्टता का कारण होता है। कविता में यह आन्तरिक संरचना शब्द एवं अर्थ के बीच आन्तरिक संतुलन का कार्य करती है। शब्द एवं अर्थ तथा भाव एवं अनुभूति के बीच आन्तरिक संतुलन के अतिरिक्त आन्तरिक भाषिक संरचना के अंगों की जो सबसे महत्वपूर्ण भूमिका है वह कविता में निहित कवि के भावों को सम्प्रेषण के रूप में है। कविता का यह अगोचर तत्त्व है अर्थात् ऊपर से इसकी स्थिति का पता नहीं चलता। इस तरह व्याकरणिक संरचना कविता की स्थूल स्थिति है, शैल्पिक संरचना सूक्ष्म स्थिति तथा आन्तरिक संरचना कविता की सूक्ष्मतम स्थिति है। इसकी स्थिति का ज्ञान उच्चारण अवस्था में ही होता है। इस काव्यभाषा संरचना के निम्न-लिखित अंग हैं -

१। लय :-

----- आन्तरिक संरचना का मुख्य तत्व लय है। इसका उद्देश्य कविता को इन्द्रियबोध्य बनाना है, जिससे पाठक कवि की अनुभूतियों एवं भावनाओं को सहजतापूर्वक ग्रहण कर सके। लय ही कविता की कलात्मकता का मूलाधार है। तथा यह कविता का अनिवार्य धर्म भी है। आधुनिक हिन्दी कविता में लय के सामान्यतः दो भेद हैं -

॥क॥ पारम्परिक लय

॥स॥ अर्थ लय ।



परम्परित लय के भी दो उपभेद हैं -

॥अ॥ शास्त्रीय लय ॥ नियमबद्ध लय ॥

॥ब॥ मुक्त लय

॥2॥ छिडम्बना -

----- छिडम्बना में शब्दों का ऐसा कौतुकपरक संयोजन होता है जिससे कविता में शब्द एवं सन्दर्भ की दूरी दिखाई पड़ने लगती है। इसमें निजी सन्दर्भ के द्वारा शब्दों की दूरी समाप्त करने पर बल दिया जाता है।

॥3॥ विरोधाभास :-

----- इसका अर्थ विरोध न होकर विरोध की प्रतीति होना है। नयी समीक्षा में इसके अर्थ को विस्तार दे दिया गया है। अब यह अर्थकार से बाहर निकलकर "बिचलन" के सम्पूर्ण क्षेत्र को अपने में समेट लिया है। मुक्त ने इसका प्रयोग द्रष्टोक्ति के अर्थ में किया है।

॥4॥ व्यंजना -

----- व्यंजना का मूल हेतु कवित्व प्रतिभा है। यह शब्द एवं अर्थ दोनों पर आधारित होती है। यह शब्द के मूल में स्थित अज्ञीय अर्थ को स्पष्ट करती है।

### लयात्मक संरचना का स्वरूप

लयात्मकता कवि की अनुभूति की ओर वस्तुओं की स्थिति को इन्द्रिय-बोध्य बनाता है। इसी लय की सहायता से सामान्य पाठक कवि की अनुभूतियों को सहजतापूर्वक ग्रहण करता है। जिस कवि की अनुभूति लयात्मकता के जितनी अधिक अनुकूल होगी उस कवि की भाषिक प्रेक्षणीयता उतनी ही अधिक होगी। लय की सहायता से कवि कविता के सौन्दर्य को यथाशील उभारने की कोशिश करता है। कविता जीवन से गहरे स्तर पर जुड़ी है और इन दोनों के मूल में लय ही स्थिति है। लय की उत्पत्ति प्रत्येक अवस्था में गीत, प्रवाह, और यति,



विराम के पारस्परिक एवं क्रमिक संधात से होती है। इसका स्वल्प तत्त्वतः आधुनिक है। कविता में प्रयुक्त छन्द लय का आधार लेकर ही खड़ा होता है। लय कविता का गुण अर्थात् अनिवार्य धर्म है और छन्द उसका काव्यात्मकीय स्वरूप। छन्दोबद्धता लय के मुक्त सम्प्रेषण को बाधित करती है, इसीलिए आधुनिक हिन्दी कविता में कवियों ने लयात्मकता को आधार बनाकर अपनी अनुभूतियों को सम्प्रेषित करने की कोशिश की है। लय उत्पन्न करने में सर्वाधिक सहायता स्वरों से मिलती है, नये कवियों में अपनी कविता की सम्प्रेषणीयता बढ़ाने के लिए स्वरों को साधने की प्रवृत्ति दिखाई पड़ती है। अज्ञेय ने कविता में अनुभूति के साथ-साथ भाषा एवं लय की संगति रखने का प्रयास किया है, तथा जो कविताएँ गद्यात्मक हैं वहाँ भी स्वर ध्वनियों से आन्तरिक लय उत्पन्न कर लिया गया है। लय उत्पन्न करने के साधनों में कवियों ने नादात्मक, अनुरणात्मक एवं स्फोटोदात्मक शब्दों का सहारा लेने के साथ-साथ उच्चारण अवयवों का भी उपयोग किया है।

आधुनिक कविता में भी कवि लयों को रखने के लिए वर्ण एवं मात्राओं के समानुपातिक संतुलन, तुक-व्यवस्था, विराम तथा लघु-गुरु योजना का कलात्मक उपयोग करता है। कवि कविता में स्वाभाविक संगति लाने के लिए द्रुत-दीर्घ मात्राओं को उच्चारित होने के लिए पूरा समय देता है। वह कविता में पुराने कवित्त आदि छन्दों को तोड़कर उसके लय को इस तरह से उपयोग करता है कि अर्थ एवं भाव दोनों को उत्कर्ष देने के साथ-साथ प्रेक्षणीयता में भी वृद्धि कर सके। इस लय के मूल में संगीत की भूमिका महत्वपूर्ण भूमिका होती है क्योंकि वह मानव की आदिम प्रवृत्ति है जिस प्रकार कविता भावों को सम्प्रेषित करने के लिए निर्मित होती है वैसे ही लय संगीतात्मकता को उद्घाटित करता है। इसीलिए कविता की लय के मूल में राग-रागिनियों, ताल, नाद आदि का प्रभाव होता है।



कविता की लयात्मक गतियों मात्रा एवं वर्णों से निर्धारित होती है, किन्तु जहाँ मात्राओं और वर्णों का ख्याल नहीं किया जाता वहाँ भी कविता की एक अपनी ही लय होती है जो शब्दों के आवर्त-विवर्त, विराम-विह्वल, वाक्य-पद्धति आदि के द्वारा निर्धारित एवं नियंत्रित होती है। जहाँ कविता में आवर्तों का अभाव है वहाँ कविता में प्रयुक्त शब्दों और वाक्यों के बीच के "स्पेस" से लय की पद्धति होती है।

लय के तत्त्व तथा भेद -

---

लय कविता की आन्तरिक संरचना का सबसे मुख्य तत्त्व है। कवि के अभिप्रेत अर्थ एवं भाव को लय अनुकूलतम रूप में भाषा के सहारे सुर्त रूप देता है। अभीष्ट लय की संकल्पना में निश्चय ही व्याख्येय वस्तु भी समाहित है और इस व्याख्येय वस्तु का अर्थ एवं सन्दर्भ उस लय में ही समाहित होता है। आधुनिक हिन्दी कविता में लय प्रयोग की दृष्टि से वैशिष्ट्य इस बात में है कि कविता की लय भ्रम की लय के बहुत ही निकट पहुँच गयी है। आधुनिक हिन्दी कविता में लय के सामान्यतः दो भेद हैं -

१। परम्परित लय

२। अर्थ लय ।

परम्परित लय को कवियों ने दो प्रकार से कविता में प्रयोग किया है -

१। शास्त्रीय लय,

२। मुक्त लय ।

शास्त्रीय लय के जन्तर्गत नये कवियों ने पुराने वर्णिक या मात्रिक छन्दों को स्थान दिया है। इस प्रकार के छन्दों को इन कवियों ने दो प्रकार से प्रयोग किया है। प्रथम वे कुछ प्रचलित नये तथा पुराने छन्दों को उनके मात्रा-विराम आदि नियमों के साथ कविता में प्रयोग किया है तथा कहीं-कहीं इन कवियों ने केवल रुढ़िबद्ध प्राचीन छन्दों की लयात्मकता का ही उपयोग किया है। आधुनिक कवियों में दूसरे प्रकार की प्रवृत्ति अधिक मिलती है क्योंकि इसके कारण कविता में कुछ सुलापन आ गया है ।



मुक्त लय की दृष्टि से आधुनिक हिन्दी कविता में कई प्रकार के प्रयोग दिखाई पड़ते हैं। यह वस्तुतः छन्दगत सूत्र नियमों के प्रति विद्रोह था। इसमें संगीतात्मकता की मात्रा उसके नाद, राग-ताल आदि अंगों का प्रयोग कविता में अधिक होने लगा। इसमें परम्परागत छन्दों के लयों को मिलाकर एक नये लय का निर्माण किया, उर्दू-फारसी-अंग्रेजी आदि दूसरे विदेशी भाषा के लयों का भी कविता में प्रयोग किया गया, साथ ही साथ लोकगीतों के लयों के सहारे भी कविता में लयों का निर्माण किया गया।

### ॥2॥ अर्थ लय -

नये कवियों ने आधुनिक हिन्दी कविता में अर्थलय के प्रयोग की भी बात की। इन कवियों ने अर्थगति, तनाव आदि के सहारे कविता में अर्थ लय का भी प्रयोग किया। इन कवियों का मानना है कि काव्य में लय केवल शब्द तक सीमित नहीं होती। पाठक पर इस शब्दलय का प्रभाव अर्थ-लय के कारण पड़ता है। क्योंकि लय शब्द कह की ही नहीं अर्थ की भी होती है।

### 1- परम्परित लय :-

कविता के प्राचीन रूप में लय का समावेश छन्दों के द्वारा ही किया जाता रहा है। वहाँ इस छन्द योजना के लिए वर्ण, मात्राएं तथा गतियाँ नियमबद्ध थीं। आधुनिक हिन्दी कविता के साथ नियमों का यह बन्धन टूटना शुरू हुआ और भावों के उन्मुक्त प्रवाह और गति को चित्रण करने की प्रवृत्ति पनपी लेकिन इसके बावजूद आधुनिक हिन्दी कविता में छन्दों का परम्परागत रूप परम्परित लय के रूप में दिखाई पड़ता है -

### ॥क॥ शास्त्रीय लय :-

परम्परित लय के शास्त्रीय रूप में हमें आधुनिक हिन्दी कविता में परम्परागत छन्दों के रूप दिखाई पड़ते हैं जो वर्ण, मात्रा तथा गति द्वारा नियंत्रित हैं। आधुनिक हिन्दी कविता में शास्त्रीय लय तीन रूपों में दिखा पड़ते हैं -



## ॥ अ ॥ प्राचीन छन्दों का प्रयोग -

आधुनिक हिन्दी कवियों ने अपनी कविताओं में लयों के रूप में प्राचीन छन्दों का उपयोग भी किया है। छायावादी कविता में यह प्रवृत्ति विशेष रूप से दिखाई पड़ती है। प्रसाद ने छन्दों को नियम, गति, विराम आदि के साथ अपनी कविताओं में स्थान दिया है। कामायनी का प्रत्येक सर्ग किसी न किसी छन्द के ही आधार पर लिखा गया है। इनको ताटक छन्द अत्यन्त प्रिय है जो तीस मात्राओं का सममात्रिक छन्द है और यति का विधान सोलह मात्राओं के बाद किया जाता है -

जिसके अस्म कपोलों की,  
मत्वाली सुन्दर छाया में  
अनुरागिनी उभा लेती थी  
निज सुहाग मधुमाया में  
उसकी स्मृति पायेय बनी है,  
थके पथिक की पंथा की  
सीवन को उछेड़ कर देखोगे,  
क्यों मेरी कन्या की ?

प्रसाद के बाद परम्परागत मात्रिक छन्दों का सबसे अधिक प्रयोग पंत ने किया है। उन्होंने अपनी कविताओं में पीछूखर्ब, रोला, सारस, सरसी, रस, लीला, शृंगार, मनोरमा, गोपी, वौपाई, सार, स्पमाला, सखी, पद्मिरका आदि छन्दों का प्रयोग किया है। अपने बाल-वर्णन के सन्दर्भ में वौपाई छन्द का प्रयोग पंत ने अधिक किया है। इस सन्दर्भ में पंत का कहना है कि, "इसकी ध्वनि में बच्चों की सोंसों, बच्चों का कूठ रख मिलता है, बच्चों की तरह यह चलने में हथर-उधर देखता हुआ अपने को भूल जाता है" वौपाई 15 मात्राओं के वौपाई के ही सङ्क्ष सममात्रिक प्रवाह से युक्त छन्द है। इसमें 5 । वरुणान्त होता है -

1- प्रसाद ग्रन्थावली, भाग-1, लहर, पृ०-317

2- पल्लव प्रवेश : पंत ग्रन्थावली, भाग-1, पृ०-171.



स्वर्ण- स्वप्न सी कर अभितार  
जल के पलकों में सुकुमार,  
फूट आप ही आप अज्ञान,  
मधुर वेणु की सी झंकार ।

निराला में परम्परागत मात्रिक छन्दों की संख्या बहुत कम है। उन्होंने मुख्य रूप से वीर, ताटक, तमाल, रोला आदि छन्दों का ही प्रयोग किया है। ये छन्द अधिकतर टुकड़ों के रूप में गीतों एवं मुक्तक छन्दों के बीच- बीच में मिलते हैं। अब महादेवी में परम्परागत मात्रिक छन्द बहुत कम प्रयुक्त हुए हैं। जो छन्द प्रयुक्त हैं उनमें चौपाई, रोला, वरिगीतिका, सखी, पीयूषवर्ष प्रमुख हैं। कर्ण रस बेब के लिए विशेष उपयुक्त होने के कारण महादेवी को सखी छन्द विशेष प्रिय है। इसमें वरणांत तीन गुरु अथवा एक लघु दो गुरु का विधान है तथा इसके प्रत्येक वरण में चौदह मात्राएँ होती हैं -

कन-कन में जब छाई थी  
वह नव यौवन की लाली  
में निर्धन तक जाई ले<sup>2</sup>  
सपनों से भरकर डाली ।

छायावाद के बाद के कवियों में पुराने छन्दों को प्रयोग करने की प्रवृत्ति अल्प में अधिक दिखाई पड़ती है। उनके द्वारा प्रयुक्त प्रमुख छन्दों में रोला, वरि-गीतिका, वीर, मालिनी, ताटक, बरवै आदि मुख्य हैं -

बरवै -

मधु मंत्रिर अलिपिक रव सुमन समीर  
नव बसंत क्या जाने मेरी पीर  
प्रियतम क्यों आते हैं मधु को<sup>3</sup>  
तब तेरे बिन मेरा जीवन धूल ।

1- परलव विविधविलास : पंत ग्रंथावली, भाग-1, पृ०-189.

2- नीहार : महादेवी, पृ०-12.

3- चिंता : अल्प, पृ०-115.



अधेय के बाद के कवियों में लय के लिए प्राचीन छन्दों को रखने की प्रवृत्ति नहीं दिखाई देती।

छायावाद तथा छायावादोत्तर के कवियों में परम्परागत मात्रिक छन्दों को मिलाकर एक नये छन्द के निर्माण एवं प्रयोग की प्रवृत्ति भी दिखाई पड़ती है। प्रायः सभी छायावादी कवियों ने इस तरह के छन्दों का प्रयोग अपनी कविताओं में किया है। पन्त ने गुंजन की कुछ कविताओं में सोलह मात्राओं के ही दो विभिन्न छन्दों - पदरि और चौपाई का मिश्रण किया है -

वन के विटपों की डाल- डाल		
कोमल कलियों से लाल - लाल		- पदरि
फैली नव मधु की स्प- ज्वाल		
जल- जल प्राणों के अलि उम्रम,		
करते स्पन्दन भरते गुंजन !		- चौपाई

निराला तथा महादेवी में भी यह प्रवृत्ति दिखाई पड़ती है। निराला ने तमाल एवं चौपाई का मिश्रण करके एक नवीन छन्द बनाने की कोशिश की है -

प्रथम चक्रित चुंजन- सी सिहर समीर = ॥१९ मात्राएँ = तमाल॥  
 कैया वस्त अम्बर के छोर = ॥१५ मात्राएँ = चौपाई॥  
 उठा लाज की सरस धिलोर  
 ऊँचा के अक्षरों में अग्न अक्षर<sup>२</sup> ।

महादेवी में चौपाई के तीन चरण तथा ताटक के एक चरण को मिलाकर एक नवीन छन्द निर्माण की प्रवृत्ति अधिक दिखाई पड़ती है -

मृग मरीचिका के विर पथ पर  
 सुख आता प्यासों के पग धर

१- पन्त ग्रन्थावली, भाग- १ ॥गुंजन॥, पृ०- २३९.

२- परिमल : निराला, पृ०- ८३.



रुद्ध हृदय के पट लेता कर । - ॥16 मात्राएँ ॥

गर्वित कहता मैं मधु हूँ मुझसे क्या पतझर का नाता । - ॥30 मात्राएँ ॥

छायावाद के बाद के कवियों में अज्ञेय में यह प्रवृत्ति विशेष रूप से दिखार्ह पड़ती है। उदाहरण के लिए दिण्ठी तथा पीयूषवर्ष - दोनों ही छन्द 19 मात्राओं के होते हैं, दिण्ठी में 9-10 पर यति होती है और अन्त में दो गुरु होते हैं तथा पीयूषवर्ष में 10, 9 पर यति होती है और अन्त में एक लघु, एक गुरु रहते हैं। यहाँ पर यतियों तो दिण्ठी की हैं पर लघु- गुरु की योजना पीयूषवर्ष की है -

बह चुकी बहकी, हवाएँ बेत की  
कट चुकी फूलें , हमारे खेत की  
कोठरी में लौ, बढ़ाकर दीप की  
गिन्त रहा होगा, महाजन सेंस की।<sup>2</sup>

अज्ञेय के बाद के कवियों में भी यह प्रवृत्ति कहीं- कहीं दिखार्ह पड़ती है -

पूँछ उठाये, चली जा रही  
क्षितिज जंगलों से टोली,  
दिखा रहे पथ, इस भूमी का<sup>3</sup>  
सारस सुना- सुना बोली ।

इसमें प्रथम तथा तृतीय वरण में सोलह- सोलह मात्राएँ हैं तथा द्वितीय तथा चतुर्थ वरण में चौदह- चौदह। प्रथम- तृतीय वरण मत्स्यमक छन्द है जबकि द्वितीय-चतुर्थ सखी छन्द है।

इस तरह परम्परागत छन्दों की दृष्टि से छायावादी कवियों ने मात्रिक छन्दों का उनके मात्रा विधान एवं यति-गति के साथ उपयोग किया है साथ ही दो पुराने छन्दों को मिलाकर एक नये प्रकार के छन्द निर्माण की प्रवृत्ति भी दिखार्ह पड़ती है। जबकि छायावाद के बाद के कवियों में अज्ञेय ने ही पुराने छन्दों का प्रयोग किया है लेकिन दो पुराने छन्दों को मिलाकर नवीन छन्द बनाने की प्रवृत्ति अज्ञेय के अतिरिक्त अन्य कवियों में भी दिखार्ह पड़ती है।

1- रश्मि : महादेवी, पृ०-

2- बावरा अहरी : अज्ञेय, पृ०- 21.

3- दूसरा स.



॥६॥ नये छन्दों का निर्माण -

आधुनिक हिन्दी कविता में कई कवियों द्वारा नये छन्दों के निर्माण की प्रवृत्ति दिखाई पड़ती है। इस दृष्टि से छायावादी कविता महत्वपूर्ण है। छायावादी कवियों में निराला में यह प्रवृत्ति विशेष रूप से दिखाई पड़ती है। निराला की कविताओं में दो नये छन्द मुख्य रूप से प्रयुक्त हुए हैं। "राम की शक्तिपूजा" में उन्होंने 24 मात्राओं के नवीन छन्द की योजना की है -

दूढ़ जटा मुकुट हो विपर्यस्त प्रकिलट से युल  
फेला पृष्ठ पर बाहुओं पर, वक्ष पर विपुल  
उतरा ज्यों दुर्गम पर्वत पर नैऋत्यकार  
वमकती दूर ताराएँ ज्यों हों कहीं पार<sup>1</sup>।

इस सममात्रिक छन्द के प्रत्येक चरण में चौबीस मात्राएँ हैं। इसी तरह तुलसीदास में भी उन्होंने 16-22 मात्राओं के दो छन्दों के योग से एक नये प्रकार के छन्द का निर्माण किया है -

बिखरी छूटी शफरी- अलकें  
निष्पात नयन- नीरज पलकें  
भावातुर पथु उर की छलकें उपशमिता  
निः संकल केवल ध्यानमग्न  
जागी योगिनी अस्थ लग्न<sup>2</sup>  
वह उड़ी शीर्ण प्रिय भाव मग्न निस्पमिता ।

छायावाद के बाद के कवियों में अज्ञेय ने इस दृष्टि से कुछ नये प्रकार के नए छन्दों का निर्माण किया है। चालीस मात्राओं का छन्द- जिसके अन्त में तीन गुरु का विधान है -

1- निराला रत्नावली, भाग - 1 । राम की शक्तिपूजा ॥, पृ०- 311.

2- वही, ॥ तुलसीदास ॥, पृ०- 295.



गली में मवा है कुहराम भारी,  
मुफ्त का पैसा किसी ने पाया था।  
मानों उठती है आवाज झन्दन की,  
निश्चय ही अब्ब कोई लाया था ।

इस तरह नये छन्दों के निर्माण की प्रवृत्ति छायावादी कवियों में अंशो-  
कृत अधिक है।

§स॥ विदेशी भाषा के छन्दों का अनुसरण -

आधुनिक कवियों ने विदेशी उर्दू- फारसी, चीनी, जापानी भाषाओं के  
छन्दों को उसकी लयात्मक प्रकृति के अनुसार अपनी कविताओं में प्रयोग किया है।  
छायावादी कवियों ने केवल निराला ने अपनी प्रबल प्रकृति के अनुसार उर्दू-फारसी  
के छन्दों का प्रयोग अपनी कविताओं में किया है। उनमें गज़ल तथा स्वाई छन्दों  
की प्रचुरता है -

गज़ल -            गई निशा वह हैसी दिखाएँ  
                         मुले सरोरुह जगे सवेत्त,  
                         वही समीरण जुड़ा नयन- मनु<sup>2</sup>  
                         उड़ा तुम्हारा प्रकाश के तन

स्वाई -            मदभरे ये नल्लि नयन मलीन हैं,  
                         अल्प जल में या विकल लवुमीन हैं ।  
                         या प्रतीक्षा में किसी की शबिरी,  
                         बीत जाने पर हुए ये दीन हैं<sup>3</sup> ।

गज़ल एवं स्वाई अंशेय, गिरिजाकुमार माधुर, शम्शोर, सर्वेश्वरदयाल सक्सेना  
आदि कवियों ने भी गज़ल तथा स्वाई का मौखिक प्रयोग किया है। गिरिजाकुमार  
माधुर की स्वाई का एक नमूना प्रस्तुत है -

1- इन्द्रधनुष रोंदि हुए ये : अंशेय, पृ०- 56.

2- गीतिका : निराला, पृ०- 51.

3- परिमल : निराला, पृ०- 78.



दौड़ो मत, जिन्दगी न केवल बहाव है,  
 निराधार त्तिका नहीं, गति का जमाव है ।  
 ठहरो तूफानों को मन में रच जाने दो  
 रचना तूफान नहीं रचना ठहराव है ।

इसमें स्वार्थ की फारसी परम्परा का पूर्ण पालन नहीं हुआ है, जनजीवन की  
 सविदना को स्पष्ट करने के लिए छायावाद के बाद के कवियों ने वीनी- टंका,  
 एवं जापानी- हाइकू छन्दों का प्रयोग भी किया है। ये छन्द अधिकतर व्यंग्य  
 एवं मनोरंजन आदि के लिए ही कविता में प्रयुक्त हुए हैं। वीनी टंका का उदा-  
 हरण -

हमारा अंतर  
 एक बहुत बड़ी विजय का  
 आलोक- दिग्द  
 हो ।

इसी तरह जापानी- हाइकू का उदाहरण ओष्य की कविताओं में दिखाई पड़ता है-

वोद वितेरा  
 शौक रवा है शारद नभ में  
 एक चीड़ का साका ।

इसके अतिरिक्त कुछ अन्य विदेशी छन्दों की भी योजना है ।

सानेट - नये कवियों ने सानेट के नियमों का पुरा- पुरा पालन किया है और  
 कई कवियों द्वारा यह प्रयुक्त है, इसमें वोदह पंक्तियाँ होती हैं ।

मेरी जितना नारी, तुमको याद किया है, प्यार दिया है,  
 तुमने भी क्या कभी भूल से सोचा था कैसा है यह मनु ?  
 मेरी क्या अपराध किया, जो तुमने यों इसरार किया है  
 जाने कैसे विधुस्पर्श से परसित है तन- मन अंग- अंग ।

1- शिलापुंख वसुकीले : गिरिजाकुमार माथर, पृ०- 67.

2- कुछ कविताएँ : शम्भू बहादुर सिंह, पृ०- 6-

3- अरी ओ कल्याणप्रभास्य : ओष्य, पृ०- 120.



तुम मेरे मानस की शींगिनि वपल बिबिगिनि नीड़ की शाखा ?  
 तुम मेरे मन की राका की एकमात्र नक्षत्र - विशाखा,  
 तुम हो मृगा या कि आर्द्रा हो नहीं रोहिणी तुम अनुराधा,  
 तुम छायापथ ज्योतिषिखा तुम, तुम उल्का आलोक - शलाका  
 स्रग्व के सन्नान्धकार में, विधुन्माला अथि अबुम्बते ।  
 तुम हरिणी, मालिनी, शिखरिणी, वसन्ततिलका, द्रुतविलम्बिते  
 तुम छन्दों की आदि प्रेरणा, प्रथम श्लोक की पृथुलेदना  
 तुम झम्झरा या कि मन्दाक्रान्ता, जो आर्या, गीति स्तम्बिते ।  
 मैं गतिद्वारा यति- सा ग्राह से शून्य प्रभाकर मैं वेनायक  
 तुम रागिनी और मैं गायक, तुम हो प्रत्येवा मैं सायक ।

इंडिल - यह छन्द अपनी विश्राल्पकता एवं सीधैप्यता के कारण प्रसिद्ध है और  
 आधुनिक हिन्दी कवियों का प्रिय रहा है -

जो कि सिकुड़ा हुआ बेठा था, वो पत्थर  
 सजग सा होकर पसरने लगा  
 आप से आप - सुबह ।

इस तरह विदेशी भाषा के छन्दों की लय को प्रयोग करने की दृष्टि से  
 छायावादी कवियों ने जहाँ फारसी के छन्दों का उपयोग किया है वहाँ छाया-  
 वाद के बाद के कवियों ने फारसी छन्दों के अतिरिक्त चीनी एवं जापानी छन्दों  
 का उपयोग भी अपनी सविदना को विस्तार देने के लिए किया है ।

॥ख॥ मुक्त- लय-

आधुनिक हिन्दी कविता में लय के उपयोग की प्राचीन छान्दिक-  
 व्यवस्था से हटकर शब्दों एवं उच्चारणगत वैशिष्ट्य को आधार बनाकर अपनी  
 अनुभूतियों को सम्प्रेषित करने की कोशिश की है। मुक्त-लय को कविता में रखने के  
 लिए इन कवियों ने कई सम्प्रेषण पद्धतियों का उपयोग किया है ।

1- तारसप्तक ॥प्रभाकर माचके॥, पृ०- 192 : सँ० अक्षय

2- कुछ कविताएँ : शम्भोर बहादुर सिंह, पृ०- 36.



छन्दों के सुदृढ नियम, व्यवस्था से छुटकारा पाने के प्रयास में आधुनिक कवियों ने संगीत का सर्वप्रथम सहारा लिया। इन कवियों ने संगीत की राग-रागिनियों, नाद, ताल, आरोह-अवरोह आदि के प्रवाह के साथ कविता में शब्दों को संवाहित करने की कोशिश की। लेकिन संगीत काव्य से पृथक् एक पूर्ण, दुरुब एवं समृद्धाली परम्परा और कठिन साधना एवं अभ्यास के अभाव में ये आधुनिक कवि कविता में इसे साध सकने में सफल नहीं हुए। आधुनिक हिन्दी का यदि संगीतात्मक दृष्टि से मूल्यांकन किया जाय तो संगीत के मूल तत्वों की दृष्टि से छायावादी कवि निराला ही सफल हुए हैं अन्यथा अधिकशितः अन्य आधुनिक कवि शब्दों की नादात्मकता एवं आरोह आदि प्रवृत्तियों को ही लेकर कविता में लयात्मकता रखने की कोशिश करते हैं। निराला ने न केवल राग ताल आदि की दृष्टि से कविता की है वरन् कविता में रागों की स्विदना को भी उभारने की कोशिश की है। सरोजस्मृति में -

कौपा कोमलता पर सस्वर  
ज्यों मालकौश नव वीणा पर।

निराला की कविताओं में गीतों की योजना अधिकशितः रागों के ही आधार पर ही की गई है और उसकी लयात्मकता आरोह-अवरोह आदि पर ही आधारित है। निराला की कविताओं में प्रयुक्त हुए मुख्य रागों में - भैरवी, यमन, देसी, गौरी, आसावरी बहार आदि हैं। स्थूल शृंगार एवं शान्त रस की स्विदना को व्यक्त करने में सक्षम होने के कारण निराला ने आसावरी राग का उत्पथिक प्रयोग किया है -

परिजात पुष्प के नीचे बैठ सुनोगे तुम, 2  
कोमल कण्ठ कामिनी की सुधा भरी आसावरी।



राग मेघ मरुहार निराला का अत्यन्त प्रिय राग है। इस राग की गायन पद्धति का उपयोग उन्होंने अपनी कविताओं में कई जगह किया है -

श्याम छटा छन छिर आयी ।  
 पुरवाई फिर-फिर आयी ।  
 कियली कौंध रही है छन- छन,  
 कौंध रहा है उपवन - उपवन,  
 विड़ियों नीड़- नीड़ में निःस्वन,  
 सरित सजलता तिर आयी ।  
 गृहमुख झूँपों के दल टूटे,  
 नव- नव सौरभ के दल फूटे  
 श्री जग- तरु के सिर आयी ।

रागों के अतिरिक्त निराला ने वर्णों की आवृत्ति, ध्वनिमूलक वर्णों की योजना एवं शब्दों का नादात्मक प्रकृति के अनुसार प्रयोग किया है। निराला, पन्त, प्रसाद तथा महादेवी आदि सभी छायावादी कवियों में यह प्रवृत्ति दिखाई पड़ती है -

नूपुरों में भी स्न- सुन- स्न- सुन - स्न- सुन नहीं  
 सिर्फ एक अव्यक्त शब्द सा चुप- चुप- चुप  
 है हँस रहा सब कहीं ।

छायावाद के बाद के सभी कवियों में विवरात्मक प्रयोग करने के लिए नादात्मक विवरा करने की प्रवृत्ति पाई जाती है। यह योजना मुख्यरूप से कविता के लय-विधान को नियोजित करने के लिए हुई है -

1- निराला रचनावली, भाग-2 [मेघ मरुहार], पृ०- 205.

2- निराला रचनावली, भाग-1, पृ०- 65



जाड़े की रात में  
 ठोला जब ठिठुरता पछियाव  
 कोंप गई हड्डियाँ भी देख की,  
 छीकें आई किन्तों को  
 खों- खों खोंसी के मारे बुरा हाल था।

## ॥2॥ मुक्त छन्द -

मुक्त छन्द का प्रयोग आधुनिक हिन्दी कवियों ने सर्वप्रथम किया है। यह प्रयास हिन्दी काव्य-क्षेत्र में एक विद्रोह का प्रतीक रहा है। इसके प्रयोग की प्रमुख विशेषताएँ चरणों की अनियमित असमान स्वच्छन्दगति और भावानुकूल यति-विधान हैं जो आधुनिक कविता की प्रकृति के अनुकूल है। इसीलिए निराला द्वारा इसका प्रवर्तन करने के बाद से भाव सम्प्रेषण के लिए कविता की यह पद्धति विशेष रूप से स्वीकृत हुई। छायावादी कवि निराला ने इस तरह की मुक्त लयात्मक पद्धति की योजना अपनी कविता "जुही की कली" के लिए की -

विजन-वन-चलरी पर  
 सोती थी सुहाग भरी- स्नेह-स्वप्न-मग्न -  
 अमल- कोमल- तनु तस्नी- जुही की कली,  
 दृग बन्द किये, शिथिल- पत्राकि में,  
 वासन्ती निशा थी,  
 विरह- विधुर- प्रिया- संग छोड़  
 किसी दूर देश में या पवन  
 जिसे कहते हैं मलयानिल ।

छायावाद के बाद के सभी कवियों ने अपनी- अपनी सूक्ष्म संवेदनाओं को अभिव्यक्ति देने के लिए मुक्त छन्दों के ही रूप को ग्रहण किया है। इससे इन कवियों

1- युग की गंगा : केदारनाथ आश्रम, पृ०- 27.

2- निराला रत्नावली, भाग- 1, पृ०- 31.



को सम्प्रेषण के विस्तार के साथ ही साथ समाज एवं लोगों की यथार्थ कटु विसंगतियों को भी इसके मुक्त प्रवाह के चलते अभिव्यक्ति देने में सफल रहे हैं -

और कब तक धमनियों के अंध में धारे रहूँ  
यह दर्द की देवापगा ?  
और कब तक मुक्ति-प्यासी बहिर्बध्नित अस्थियों की वीथ  
भी सुनता रहूँ ?  
छोल दो मेरी शिराएँ छोल दो,  
तोड़ दो मेरी परिधियों तोड़ दो,  
बहो, बहो  
फूट कर बहो ।  
मेरे दर्द की देवापगा !

लयात्मक प्रवाह ही मुक्त छन्द की प्रमुख विशेषता है, इसलिए छायावाद के बाद के कवियों ने अपनी अनुभूतियों को बिना तोड़े पाठक तक सम्प्रेषित करने के लिए मुक्त छन्दों का प्रयोग अधिक किया है, यद्यपि इन कवियों की लय कहीं-कहीं टूट भी गई है लेकिन फिर भी कविता की सम्प्रेषणीयता में वृद्धि हुई है। जबकि छायावादी कवियों में निराला को छोड़कर अधिकांश कवियों ने परम्परागत छन्द का ही प्रयोग किया है ।

॥३॥ लोकगीतों की लय -

आधुनिक हिन्दी कवियों ने अपनी संवेदना और सम्प्रेषण को प्रभावी बनाने के लिए जन-जीवन में प्रचलित लोकगीतों के लय को ग्रहण किया है। छायावादी कविता में यह प्रवृत्ति मूल रूप से केवल निराला में ही दिखार्ह होती है।



रानी और कानी, खजोहरा, स्फटिकशिला तथा अनेक गीत लोकगीतों के लय के आधार पर ही निर्मित हैं -

मों उसको कहती है रानी  
आदर से, जैसा है नाम,  
लेकिन उसका उल्टा रूप  
वेधक के दाग, काली, नऊ-घिष्टी,  
गंगा- सर एक आँख कानी  
रानी अब हो गयी सयानी ।

छायावाद के बाद के कवियों ने नागार्जुन, गिरिजाकुमार माथुर, भारतभूषण अग्रवाल, भवानीप्रसाद मिश्र, सर्वेश्वरदयाल सक्सेना आदि कवियों ने अपनी खिदना के अनुकूल शब्दों की कविता में रखने के लिए गाँवों की सामान्य शब्दावली को अपनाया और उसके साथ-साथ सम्प्रेषण के स्तर पर उसे और प्रभावशाली बनाने के लिए लोकगीतों के लय का भी उपयोग किया और इसमें वही कवि सफल हुए जिनका ग्राम्य-जीवन से भावनात्मक लगाव था। उदाहरण के रूप में सर्वेश्वर दयाल सक्सेना की कविता रखी जा सकती है -

मेले में दूकान की  
माचिस बीड़ी पान की,  
कुछ तो खा गए हाकिम- उमरा  
कुछ खा गए सिपाही  
बाकी बचा टैक्स भर आयी  
ऐसी हुई तबाही,  
ठगान की हँसुली गिराई धरती है  
धी बस एक घड़ोया ।  
घुपार्थ मारौ दुलहिनु  
मारौ जार्थ कौजा ।



छायावादी कवियों की अपेक्षा छायावादोत्तर कवियों ने अपनी अनु-भूतियों को अभिव्यक्ति देने के लिए लोकगीतों के लयों का अधिक सार्थक उपयोग किया है।

## §2§ अर्थलय -

छायावाद के बाद की कविता में विशेषकर प्रयोगवाद की कविता में आलोचकों ने अर्थ-लय की बात कही। इस समय की कविता में लय पर अत्यधिक जोर देने के कारण कुछ विद्वानों का मानना है कि लय में शब्द-लय ही एक मात्र प्रभावी तत्त्व नहीं है, शब्दों के रूप में प्रयुक्त कविता में उन शब्दों के अर्थ के कारण ही कविता में लय-तत्त्व प्रभावी होता है। यह अर्थ-लय लक्षणा, तथा विसंगति आदि के सहारे कविता में अर्थ-बोध के स्तर पर स्पष्ट होती है -

आज तुम शब्द न दो, न दो कल भी मैं कहूँगा  
तुम पर्वत हो अज मेरी शिलाखण्डों के गरिष्ठपुत्र  
चापे इस निर्झर के रसो-रसो  
तुम्हारे रन्ध्र-रन्ध्र में तुम्हीं को रस देता हुआ  
फूटकर मैं बहूँगा।

तीसरा सप्तक के कवि अर्थ-लय प्रयोग की दृष्टि से अधिक महत्त्वपूर्ण हैं।

बधर तीन दिनों से  
लेटते ही खाट पर  
तीव्र बन्हा होती है -  
शून्य को पकड़ कर  
मुट्ठियों में भीव लूँ।  
नारंगी से चाँद को,  
रसभरी से तारों को  
केवड़े में बसी दुई किनारों को  
पंजों में पकड़कर  
कस कर निबोड़ूँ 2  
सारा रस खींच लूँ।

1- बाबरा अहेरी : अज्ञेय, पृ०-3.

2- तीसरा सप्तक : विजयदेव नारायण साहू 4, पृ०-188.



अर्थ से बड़ी हो तुम ।

क्योंकि मेरी शक्तियों की -

हर पराजय जीत की

अन्तिम बड़ी हो तुम ।

जहाँ रुक कर

फिर नयी मैं टेक गढ़ता हूँ

भूमि पेरों के तले मेरे न हो फिर भी

हर नये संघर्ष के विष-शृंग बढ़ता हूँ ।

इस प्रकार अर्थलय की दृष्टि से छायावाद के बाद की कविता अधिक महत्वपूर्ण है। इन नये कवियों ने वर्तमान जीवन के यथार्थ को सम्प्रेषित करने के लिए जटिल सम्प्रेषण पद्धतियों को अपनाने के बजाय अर्थ लय के सहारे अपनी अनुभूतियों को अभिव्यक्ति दी है ।

लय की दृष्टि से आधुनिक हिन्दी कविता का विश्लेषण करने के पश्चात् निष्कर्ष रूप में निम्नलिखित विशिष्टताएँ दिखाई पड़ती हैं -

- 1- लय के प्राचीन आधार छन्द, छायावादी कविता में भी महत्वपूर्ण है, निराला को छोड़कर सभी कवियों ने छन्दों के सहारे ही कविता में लयात्मकता लाने की कोशिश की है। जबकि छायावाद के बाद की कविता में यह प्रवृत्ति कम-जोर पड़ने लगी है ।
- 2- छायावादी कवियों ने दो भिन्न छन्दों के मात्राओं को लेकर एक नवीन छन्द का निर्माण कर लय में बदलाव लाने की कोशिश की है, छायावाद के बाद की कविता में भी यह प्रवृत्ति दिखाई पड़ती है ।



- 3- छायावाद तथा छायावाद के बाद के कवियों ने प्राचीन छन्दों के मात्रा-विधान को छोड़कर छन्दों के लय- गति को लेकर अपने भावों को सम्प्रेषित किया है ।
- 4- छायावाद तथा छायावाद के बाद की कविता में दोनों जगह लय को प्रभावी बनाने के लिए संगीत के राग, ताल, नाद, आवृत्ति, आरोह- अवरोह आदि के सहारे भी कविता की ही उस दृष्टि से निराला की कविताएँ विशेष उल्लेखनीय हैं ।
- 5- छायावादी कवि निराला द्वारा मुक्त छन्द के विकास के साथ कविता में मुक्त छन्दों का प्रयोग होने लगा। छायावाद के बाद की कविता में अपनी मुक्त लयात्मक योजना के कारण यह पद्धति विशेष लोकप्रिय हुई ।
- 6- छायावादी कवि निराला तथा छायावाद के बाद के कवियों ने लोकगीतों के लयों के आधार पर भी अपनी कविताएँ की।
- 7- छायावाद के बाद की कविता में अर्थ-लय को भी लयात्मक दृष्टि से महत्वपूर्ण माना जाने लगा।



आधुनिक हिन्दी कविता शक्तियों की कविता है। शक्तिकता इसका प्रमुख गुण है। इसके लिए उन्होंने व्यंग्यार्थमूलक एवं लक्ष्यार्थमूलक प्रवृत्तियों का सहारा लिया है। छायावादी कविता जहाँ लक्ष्यार्थमूलक प्रवृत्तियों के अधिक निकट है वहीं छायावाद के बाद की कविता व्यंग्यार्थमूलक प्रवृत्तियों के अधिक निकट है। व्यंजना आन्तरिक संरचना का प्रमुख अवयव है। आधुनिक हिन्दी कविता में कथ्य एवं स्विद्य की यथावत अभिव्यक्ति के आग्रह के कारण व्यंग्यार्थ की सहायता से इन कवियों की व्यञ्जमता को और अधिक विस्तार मिला है।

शाब्दी व्यंजना :-

शाब्दी व्यंजना के दोनों भेद अभिधामूलक शाब्दी व्यंजना एवं लक्ष्यमूलक शाब्दी व्यंजना दोनों का प्रयोग इनकी कविताओं में मिलता है-

[क] अभिधामूलक शाब्दी व्यंजना :-

छायावादी कवियों प्रसाद- पंत, निराला, महादेवी आदि सभी ने अभिधामूलक शाब्दी व्यंजना का प्रयोग अंशकृत रूप में किया है -

फिर तम प्रकाश अगह्र में

नव ज्योति विजयिनी होती ।

हँसता यह विश्व हमारा

बरसाता मंजुल मोती ॥

इन पंक्तियों में तम, प्रकाश और नवज्योति शब्दों से पाठक को प्रथमतः एक सामान्य अर्थ की प्राप्ति होती है कि अन्धकार और प्रकाश का वह अनादि काल से चला आ रहा है, किन्तु अन्ततः अन्धकार को विदीर्ण करके सूर्य का नव-प्रकाश ही संसार के मार्ग को आलोकित करता है। इस तरह अभिधामूलक शाब्दी व्यंजना कामायनी में अधिक प्रयुक्त हुए हैं ।



छायावाद के बाद की कविता में भी कवियों ने अभिधानुला शाब्दी व्यंजना का बहुत कम उपयोग किया है। इस प्रकार के प्रयोग अधिकतर प्रतीक पद्धति के सहारे जुड़कर कविता में ह आए हैं।

वासना लूबी  
शिथिल पल में  
स्नेह काजल में  
लिये अद्भुत रूप कोमलता  
अब गिरा अब गिरा वह अटका हुआ बोंबू  
साम्हय तारक सा  
अतल में ।

उपर्युक्त पंक्तियों में स्पष्ट अभिधेयार्थ के पश्चात् मानव मन की दुःखपूर्ण स्थितियों का भी कवि वर्णन किया है ।

॥४॥ लक्ष्मणानुला शाब्दी व्यंजना :-

छायावादी कवियों ने लक्ष्मणानुला शाब्दी व्यंजना का अधिकतम उपयोग किया है, इसका प्रमुख कारण यह है कि छायावादी कवियों की अभिव्यक्ति प्रणाली लक्ष्मण पर ही आधारित है। छायावादी कवियों में निराला में यह प्रवृत्ति विशेष रूप से पायी जाती है। उन्होंने लक्ष्मणानुला व्यंजना के सहारे अनेक चित्रात्मक अभिव्यक्तियों रखने की कोशिश की है और इसमें वे सफल भी रहे हैं। चित्रात्मक अभिव्यक्ति के अन्तः स्फुरित भावों को शब्दबद्ध करने की भी कोशिश उनमें अधिक दिखाने पड़ती है -

छिले नव पुरुष जग प्रथम सुगन्ध के  
प्रथम वर्तन में गुच्छ- गुच्छ  
दुगों ब को रंग गई प्रथम प्रणय रश्मि -  
पूर्ण हो विच्छुरित  
विश्व- श्वेतर को स्फुरित करती रही  
बहुरंग भाव भर  
शिथिल ज्यों पत्र पर कनक प्रभात के  
किरण सम्पात से ।



इसमें तात्पर्य के शुद्ध मुग्न भाव की अत्यन्त अमूर्त एवं सांकेतिक व्यंजना की गई है। प्रथम वर्सत, नवयौवन आगमन का, तथा प्रथम सुगन्ध के पुष्पों के गुच्छ- गुच्छ अर्थात् यौवन सुलभ मधुर मन्दिर एवं उस्तासपूर्ण भावनाओं के व्यंजक हैं। अतः इनके मूल में लक्ष्मामुला शाब्दी व्यंजना है। अर्थात् प्रकृति के लाक्षणिक उपादानों के सहारे नवयौवन का चित्रण है। निराला के अतिरिक्त प्रसाद, महा-देवी तथा पन्त में भी इस लक्ष्मामुला शाब्दी व्यंजना के प्रचुर उदाहरण प्राप्त होते हैं ।

तरु गिरा

जो

झुक गया था, गहन

छायाएं लिये ।

अब

हो उठा है मौन का डर

और भी मौन -----

दुःख छठक उठा है कल्प सागर का हृदय ।

उपर्युक्त पंक्तियों में कवि झुके हुए तरु के सहारे वृद्धावस्था को प्राप्त व्यक्ति की अन्तिम संवेदनाओं को उभारने की कोशिश की है। यह प्रयास कवि ने लक्ष्मामुला शाब्दी व्यंजना की सहायता से किया है। इसी तरह नागार्जुन, भारतभूषण, सर्वेश्वर आदि की कविताओं में लक्ष्मामुला शाब्दी व्यंजना के उदाहरण प्राप्त होते हैं।

इस तरह शाब्दीमूला व्यंजना की दृष्टि से छायावादी कविता तथा छाया-वाद के बाद की कविता को तुलनात्मक दृष्टि से देखा जाय तो छायावाद में लक्ष्मा-मूला शाब्दी व्यंजना का प्रयोग अधिक दिखाई पड़ता है जिसका प्रमुख कारण छाया-वादी कवियों की चमत्कारिक प्रवृत्ति है जबकि अभिधामूला शाब्दी व्यंजना का प्रयोग निराला में अधिक हुआ है जो उनके समाज एवं जीवनगत अनुभूतियों को सम्प्रे-षित करने में सफल रहा है। जबकि छायावाद के बाद की कविता में शाब्दीमूला



‘व्यंजनाओं’ को उत्तरी प्रमुखता नहीं मिली है जिसका प्रमुख कारण इन कवियों द्वारा आधुनिक युग की समस्याओं को व्यक्त करने की कोशिश रही है। और इस कोशिश के चलते व्यंग्यार्थों का उपयोग अधिक हुआ है। फिर भी, सभी कवियों में इन दोनों भेदों के उदाहरण मिल जाते हैं।

॥२॥ आर्थी- व्यंजना :-

जिस शब्द या अर्थ में व्यंजना पाई जाती है वह व्यंजक कहलाता है और अभिधा तथा लक्षणा से अर्थ बोधित करने की शक्ति केवल शब्द में होती है अर्थ में नहीं किन्तु व्यंग्यार्थ बोधित करने की शक्ति शब्द एवं अर्थ दोनों में होती है। आधुनिक हिन्दी कविता जनजीवन की विसंगतियों का विवर्ण करने के कारण व्यंग्यार्थमूलक अधिक है। इस आर्थी व्यंजना के विद्वानों द्वारा तीन भेद किए गए हैं -

॥क॥ वाच्यसम्भवा आर्थी व्यंजना :-

छायावादी कविता में मानवीय सौन्दर्य एवं सुखों की अभिव्यक्ति प्रमुख गुण होने के कारण वाच्यसम्भवा आर्थी व्यंजना का उपयोग काफी अधिक दिखाई पड़ता है। निराला, महादेवी एवं पन्त की कविताओं में इस तरह के उदाहरण विशेष रूप से दिखाई पड़ते हैं -

गरजता सागर तम है छोर  
छटा छिर आई सूना तीर  
छेरी सी रजनी में पार  
बुलाते हो कैसे वे पीर ।

यहाँ प्रकृति के भयानक और बाधक रूप का अंजन किया गया है। किसी की गति रोकने के लिए उनमें से एक ही बाधा पर्याप्त है। यह धरती, आकाश और जल-प्रदेश सभी प्रतिकूल हो रहे हैं। वैसी दशा में इनके पार रहकर प्रिया को बुलाने वाला प्रिय कितना नासमझ और कठोर हृदय है। इसकी प्रतीति सख्त में हो जाती है। चूँकि वाच्य की विशेषता के कारण व्यंग्य प्रकट होने के कारण वाच्यसम्भवा आर्थी व्यंजना का उदाहरण है, दिनकर की कविता -



फँकता हूँ मैं तोड़ मरोड़ अरी निष्ठुर वीणा के तार ।  
 उठा चोँदी का उज्ज्वल शंख फूँकता हूँ भैरव हुंकार ॥  
 नहीं जीते जी सकता देख विश्व मैं बुका तुम्हारा भाल ।  
 वेदना मधु का भी करपान आज उगलूँगा गरल कराल ॥

यहाँ कवि स्वयं ही वक्ता है। वह क्रान्ति के युद्ध में शंख फूँक रहा है, यह वाच्यार्थ है। इसी वाच्यार्थ से देश तथा समाज की वर्तमान परिस्थिति से वह अस्नक्त है तथा इस स्थिति का विध्वंस कर देना चाहता है ।

छायावाद के बाद की कवियों ने भी वाच्यसम्भवा आर्थी व्यंजना के सहारे सामाजिक एवं व्यक्तिगत विसंगतियों को उभारने की कोशिश की है। आधुनिक हिन्दी कविता के नागार्जुन, मुक्तिबोध, अज्ञेय, सर्वेस्वर आदि सभी कवियों ने अपनी अनुभूतियों को इसकी सहायता से विस्तार दिया है -

दे पैसा ?  
 थी बीमार ?  
 अरे, यह रूप हुआ कैसा ।  
 मेले में दुकान की  
 माचिस बीड़ी पान की,  
 कुछ तो खा गए हाकिम- उमरा  
 कुछ खा गए सिपाही,  
 बाकी बचा टैक्स भर आयी  
 ऐसी हुई त्ताही,  
 ठयाह की हँसुली गिरौ छरी है  
 थी बस एक चढ़ावा  
 डूब मरे गंगाजी में कुछ  
 आया राम बुलौआ<sup>2</sup> ।

1- हुंकार : दिग्भर, 7

2- काठ की छिटियों : सर्वेस्वरदयाल सक्सेना, पृ०- 148.



वाच्यार्थ के साथ-साथ एक निम्नवर्गीय व्यक्ति की पैसे के अभाव में उपजती विवशाता मेले में दुकान ठेवने से लेकर गंगाजी में डूबकर उसे आत्महत्या तक के लिए विवश कर देता है और इस विवशाता के मूल में शोचक वर्ग की शोचन दृष्टि भी है ।

॥४॥ लक्ष्यसम्भवा आर्थी व्ययोजना :-

छायावादी कविता में कवियों ने लक्ष्य-सम्भवा आर्थी व्ययोजना के सहारे भी अपनी अनुभूतियों को सम्प्रेषित किया है। प्रसाद की कामायनी में इस तरह के अनेक उदाहरण मिलते हैं -

लहरें व्योम घूमतीं उठती बपलायें अर्धव्य नयतीं ।

गरल जलद की खड़ी सड़ी में बूंदें निज संसृति रचती ॥

इस पद्य में लहरों के लिए "व्योम घूमने" का प्रयोग लाक्षणिक है। यहाँ घूमने का लक्ष्यार्थ "स्पर्श करना" है। इस प्रयोग से प्रलयकालीन सागर की उत्ताल तरंगों की उँचाई तथा भयंकरता व्ययजित होती है जो प्रयोग का प्रयोजन फल है।

छायावाद के बाद की कविता में भी लक्ष्यसम्भवा आर्थी व्ययोजना का कलात्मक प्रयोग हुआ है। इन कवियों ने इसके सहारे यथार्थ एवं समाज की गलित विसंगतियों को अभिव्यक्ति दी है -

कई दिनों तक बुरहा रोया चक्की रही उदास,

कई दिनों तक कानी कुतिया सोई उसके पास ,

कई दिनों तक लगी भीत पर छिपकलियों की वाशत

कई दिनों तक बूढ़ों की भी हालत रही शिकस्त ॥

बुरहा रोया, उदास चक्की, छिपकलियों की ग़़त, बूढ़ों की हालत का शिकस्त होना आदि लाक्षणिक व्यय्यार्थों के सहारे निम्नवर्गीय स्थिति का मूल्यार्जन किया है। अन्य कवियों की कविताओं में भी लक्ष्यसम्भवा आर्थी व्ययोजना का उदाहरण दिखाई पड़ता है ।



॥ग॥ व्यंग्यसम्भवा आर्थी व्यंजना :-

छायावादी कविता में व्यंग्यसम्भवा आर्थी व्यंजना का प्रयोग बहुत कम दिखाई पड़ता है। निराला की कुछ कविताओं में इस तरह के उदाहरण दिखाई पड़ते हैं -

लौटी रवना लेकर उदास  
ताकता हुआ मैं दिशाकाश  
बेठा प्रान्तर में दीर्घ प्रहर  
व्यतीत करता था गुन गुनकर  
सम्पादक के गुण यथाभ्यास  
पास ही नोचता हुआ हास  
अज्ञात पैकता बहर उधर  
भाव की बढ़ी पूजा उनपर ।

उपर्युक्त पंक्तियों में निराला कविजीवन के असादपूर्ण स्थितियों को स्पष्ट किया है ।

छायावाद के बाद की कविता में लगभग सभी कवियों की कविताओं में इस तरह के प्रयोग दिखाई पड़ते हैं क्योंकि उनकी सम्पूर्ण पद्धति ही व्यंग्यमूलक है। शम-शेर बहादुर सिंह की कविता -

एक पीली शाम  
पत्तार का जरा अटका हुआ पत्ता  
शान्त  
मेरी भावनाओं में तुम्हारा मुँहकमल  
क़ाम्लान बँरा सा<sup>2</sup>।

आर्थी व्यंजना की दृष्टि से छायावादी कविता ॥निराला को छोड़कर॥ प्रभावशाली नहीं है। इसके उदाहरण कहीं-कहीं ही दिखाई पड़ते हैं। निराला की कविताओं में बाद की उनके अन्तिम चरण की कविताओं में ही इस तरह के प्रयोग अधिक हैं। जबकि छायावाद के बाद की कविता जन्मजीवन की यथार्थ सदिनाओं एवं विसंगतियों की अभिव्यक्ति होने के कारण आर्थी व्यंजना का प्रयोग अधिक दिखाई पड़ता है। क्योंकि इन कवियों की सम्पूर्ण पद्धति ही व्यंग्यमूलक है।

1- निराला रवनावली, भाग-1, पृ०-299.

2- कुछ कविताएँ : शमशेर बहादुर सिंह, पृ०-21.



व्यंजना के उपर्युक्त विश्लेषण के बाद काव्यभाषा संरचना की दृष्टि से निम्नलिखित निष्कर्ष उभरकर सामने आते हैं -

1- छायावादी कविता में लक्षणाभूला शाब्दी व्यंजना का प्रयोग अधिक दिखाई पड़ता है। जबकि निराला की कविताओं में अभिधामूला शाब्दी व्यंजना का भी कलात्मक प्रयोग दिखाई पड़ता है। इसके विपरीत छायावाद के बाद की कविता में अभिधामूला शाब्दी व्यंजना का प्रयोग अत्यन्त कम तथा लक्षणाभूला शाब्दी व्यंजना का भी अधिक प्रयोग नहीं दिखाई पड़ता ।

2- आर्थी व्यंजना की दृष्टि से छायावादी कवियों में वाच्यसम्भवा आर्थी व्यंजना और लक्ष्यसम्भवा आर्थी व्यंजना का प्रयोग कहीं-कहीं दिखाई पड़ता है जबकि व्यंग्यसम्भवा आर्थी व्यंजना का प्रयोग न के बराबर है ।

3- छायावाद के बाद की कविता अपनी व्यंग्यमूलक अभिव्यक्ति प्रणाली के कारण आर्थी व्यंजना का प्रचुर प्रयोग दिखाई पड़ता है। ये व्यंग्यार्थ अधिकतर जनजीवन की विसंगतियों से ही जुड़कर आए हैं ।

4- छायावादी कविता की शाब्दी व्यंजना अधिकतर प्रकृति के सहारे ही अभिव्यक्त हुई है ।



आधुनिक हिन्दी कविता में विरोधाभास जिसगति एवं विरोध का अर्थ लेकर आया है। कवियों द्वारा प्रयुक्त यह विरोधाभास वस्तुतः व्यंग्य का अर्थ देता है। अर्थात् इसके सहारे कवि व्यंग्य-वस्तु के साथ-साथ उसमें छिपे सन्तों एवं सन्दर्भों को भी व्यक्त कर देता है जो मूलतः विरोधी दृष्टिगत होते हैं। छायावादी कविता से यह प्रवृत्ति विशेष रूप से दिखाई पड़ती है। जिसका प्रमुख कारण छायावादी की रहस्य-कल्पना मूलक प्रवृत्ति तथा जीवन के स्तर पर कटु सामाजिक यथार्थ का दृष्ट रखा है। प्रसाद, महादेवी तथा निराला में ही यह प्रवृत्ति अधिक दिखाई पड़ती है। प्रसाद तथा महादेवी की कविताओं में रहस्य कल्पनावादी प्रवृत्ति मुख्यरूप से दिखाई पड़ती है जबकि निराला की बाद की कविताओं में यह प्रवृत्ति गौण हो गई है और विरोध प्रभावी होकर कविताओं में स्थान पाया है। "राम की शक्तिपूजा", कुकुरमुत्ता आदि कविताएँ इस दृष्टि से देखी जा सकती हैं -

करने को रास्त समस्त व्योम कपि बढ़ा जल,

लख महानाश शिव जल हुए क्षण भर वंचल,

श्यामा के पदतल भारधरण हर मन्दस्वर,

बोले- सम्बरो देवि, मित्र तेज नहीं वानर ।

गम्भीर अस्तित्व संकट के क्षण जल का भी वंचल हो जाना जगत की कल्याणमयी भावना के लिए सर्वथा उचित है लेकिन यह रचनाकार के व्यक्तिगत शाय एवं संघर्ष से जुड़कर और भी प्रभावी हो उठा है। महादेवी एवं प्रसाद की कविताओं में यह विरोध-वक्रता काफी कुछ ब्रह्म की रहस्यमयी भावना की ओर संकेत करती है। महादेवी की कविता -



हैंस उठे छूकर टूटे तार  
 प्राण में मेंडराया उन्माद  
 व्यथा मीठी ले प्यारी प्यास  
 सो गया बेसुध अन्तर्दि  
 छूट में थी साकी की साध  
 सुना फिर फिर जाता है कोन ?

इस तरह की संकेतमयी वर्णमाली छायावादी कविता की प्रमुख विशेषता है जो विरोधाभास के माध्यम से ही कविता में आई है। प्रकृति के आश्चर्यमूलक कार्यों एवं परमसत्ता के संकेत के लिए इस तरह की योजना अधिक दिखाई पड़ती है।

छायावाद के बाद की कविताओं में विरोधाभासों का आधुनिक सामा-जिक यथार्थ के द्वन्द्वों, मानव के आन्तरिक विरोधगत द्वन्द्वों को स्पष्ट करने के लिए विरोधाभास का उपयोग कवियों ने किया है। हिन्दी कविता में द्वन्द्वों की जटिलता के साथ इसका प्रभावशाली उपयोग कवियों द्वारा हुआ है। अक्षय की कविता -

1- भरी ओंखों की कसणा- भीख, रिक्त हाथों से अँजलि-दान,  
 पूर्ण में सुने की अनुभूति- शून्य में स्वप्नों का निर्माण ।

2- तुम्हारी यह दलुरित मुस्कान  
 मृत्क में भी डाल देगी जान  
 धूलि- धूसर तुम्हारे ये गात -----  
 छोड़कर तालाब मेरी झोपड़ी में खिल रहे जलजात  
 परस पाकर तुम्हारा ही प्राण  
 पिघल कर जल बन गया होगा कठिन पाषाण ।

1- सदानीरा, भाग- 1, अक्षय, पृ०- 126.

2- सतरंगी पंखों वाली : नागार्जुन, पृ०- 49.



इसमें स्पष्ट है कि इन कवियों में मानव के आन्तरिक मानसिक द्वन्द्वों एवं भावों को स्पष्ट करने की कोशिश की जबकि इसके बाद यह प्रवृत्ति ओर अधिक यथार्थपरक होकर समाज के पूरे सन्दर्भ को स्पष्ट करने लगती है। सर्वेश्वर दयाल सक्सेना की कविता -

छाँह की मुझको जस्वरत नहीं है रहने दो -

इस बची राख को अब कोई क्या जलायेगा ।

बूझ डाली हो जमाने से रोशनी जिसकी

वह बुझा दीप उजाले में कौन लायेगा ।

आज के समाज में किसी व्यक्ति के संघर्ष की क्या अन्ततः परिणति होती है इसका आभास कवि देने की कोशिश की है। क्रान्ति की अन्ततः परिणति समझौता में होकर समाप्त हो जाती है।

उपर्युक्त विश्लेषण के पश्चात् निष्कर्ष रूप में हम कह सकते हैं कि -

- 1- छायावादी कविता में रहस्य एवं प्रकृति के वर्णन प्रसंग में विरोधाभासमूलक प्रवृत्ति दिखाई पड़ती है ।
- 2- छायावादी कविता में प्रसाद एवं महादेवी के विरोधाभास संस्कृत के विरोधाभास अलंकार के अधिक निकट है जबकि निराला के विरोधाभास वक्रोचित के निकट है ।
- 3- छायावाद के बाद की हिन्दी कविता में विरोधाभास पूर्णतः अंग्रेजी "पैरा-डाक्स" के लिए प्रयुक्त हुआ है। यह विरोधाभास जहाँ लोगों के आन्तरिक संघर्षों को स्पष्ट करता है वहीं समाज के यथार्थ- को भी सम्प्रेषित करने में भी सफल है ।



## विडम्बना =====

कवि कविता में विडम्बना का उपयोग जीवन के जटिल भावबोधों को स्पष्ट करने के लिए करता है। ये भावबोध लोगों के अन्तःसम्बन्धों, यथार्थ एवं गलाकाट स्वार्थ से उपजी द्विचिन्ता, कुठा, जनजीवन के सामान्य वर्ग में व्याप्त निराशा, जीवन के प्रति दूटता हुआ विश्वास, और उपजता अविश्वास, पराजय और छुटन का संकेत करते हैं। सृजन के स्तर पर सर्वज्ञ इन अनुभव सन्दर्भों को अभिव्यक्ति देने के लिए विडम्बना का सहारा लेता है। विडम्बना के उपयोग के समय कवि रचना में गम्भीर भी रहता है। कवि द्वारा प्रयुक्त शब्द एवं सन्दर्भ का शरारतपूर्ण संयोजन सन्दर्भ की गम्भीरता में हलकापन ला देता है। कवि विडम्बना में जीवन की सम्पूर्ण अति- यथार्थ स्थितियों को नाटक के रूप में स्वीकार करके फिर उसे नाटकीय सम्प्रेषण पद्धति के सहारे अभिव्यक्ति देता है। कविता में झीड़ाभाव से उत्पन्न होने वाली विडम्बना अभी तक हिन्दी कविता में उचित स्थान नहीं मिला है। विडम्बना में सामान्यतः व्यंग्य, विनोद, हास्य एवं कटुक्ति को समाहित किया जाता है और इसी के सहारे कविता में प्रयुक्त होता है।

आधुनिक हिन्दी कविता की दृष्टि से विडम्बना, छायावाद में निराला की कुछ कविताओं को छोड़कर अन्य किसी भी कवि द्वारा प्रयुक्त नहीं हुआ है। इसका प्रमुख कारण छायावादी कविता का वर्ण्य- विषय है। छायावादी कवियों की कविताओं में भावुकता, कल्पना- विलास, रहस्य-मयता और यथार्थ से अलगाव ही प्रमुख प्रवृत्ति दिखाई पड़ती है। केवल निराला ने ही व्यंग्य एवं हास्य के सहारे विडम्बना का कुछ प्रयोग किया है। उनकी ये कविताएँ तत्कालीन परिवेश पर कटु- कटु- व्यंग्य हैं। इन कविताओं में जनसामान्य की उपेक्षा, उसके शोषण, उसके अपमान, उसकी निराशा, उसकी सदनशीलता और घोर विपत्तियों में भी जीवन के प्रति उसकी भोली- भाली



बेलाग निष्ठा तथा सख्त विनम्रता भरा आत्मविश्वास - जनसाधारण के वरिष्ठ की इस सच्चाई को निराला ने बड़ी गहराई से और सम्पूर्णतः पचवाना है। उनकी कुङ्कुमुत्ता कविता -

बीन में मेरी नकल छाता बना  
छत्र भारत का वही कैसा तना ।  
सब जगह तू देख ले  
जाज का फिर स्प पैराशूट ले  
उलट दे मैं ही जसोदा की मथानी  
और भी लम्बी कहानी -  
सामने ला मुझे कर बैठा  
देख कैड़ा  
तीर से खींचा धनुष मैं राम का  
काम का  
पड़ा कंधे पर हूँ हल बलराम का  
सरलता में फ्राड  
"केपीटल" में जैसे लेनिनग्राड  
सब समझ जैसे रकीब  
लेखकों में लफ़्ठ जैसे खुआसीब ।

इसमें निराला विनोदवृत्ति के सहारे हर छन्द में एक कटु व्यंग्य की योजना की है लेकिन उस व्यंग्य का सीधा संक्रमण कविता के मूल व्यंग्य में सहसा नहीं होता दीखता। "सरलता में फ्राड" कहकर कवि अगली पंक्ति का गम्भीर व्यंग्य सार्थक करना चाहता है और ऐसा ही व्यंग्य "लेखकों में लफ़्ठ जैसे खुआसीब" में भी है। हास्य पर्व विनोद वृत्ति के सहारे कटु यथार्थ पर्व उससे उपजा व्यंग्य को सम्प्रेषित करने की उनकी विडम्बना पद्धति अन्य किसी छायावादी कवि में नहीं दिखाई पड़ती। इस दृष्टि से कुङ्कुमुत्ता के अतिरिक्त रानी और कानी, गर्म पकौड़ी, मारुको डायेलाम्स, बादलराग तथा अन्य गीतों में इसके उदाहरण मिलते हैं।



छायावाद के बाद की कविता में विछम्बना का अत्यधिक प्रयोग हुआ है। जिसका प्रमुख कारण कवियों द्वारा समाज तथा जीवन के यथार्थ को चित्रण करने का प्रयास है। इस प्रयास में कवियों ने जटिल भावबोधों को स्पष्ट करने के लिए इस नाटकीय सम्प्रेषण पद्धति का सहारा लिया है। डॉ० नामवर सिंह का आधुनिक कविता में इसके प्रयोग के सम्बन्ध में कहना है कि, "सम्पूर्ण स्थिति को एक नाटक के रूप में स्वीकार करना और फिर नाटकीय बुनावट के साथ उसे काव्यबद्ध करना तथाकथित "सिनेसिज्म" का रचनात्मक उपयोग है। फिर यह नाटकीय प्रस्तुति त्रासदी भी हो सकता है, कामेदी भी, और दोनों के बीच स्थित कोई अन्य रूप तथा दोनों के मिश्रण का कोई नया प्रयोग भी। ऐसा प्रतीत होता है कि लक्ष्मीकान्त वर्मा के "शरातरतपूर्ण सह संयोजन" में नाटकीयता के विभिन्न रूपों के लिए पूरी गुंजाइश नहीं। इसी प्रकार यदि प्रभाकर माववे, रघुबीरसहाय और श्रीकान्त वर्मा की क्रीड़ापरक कविताओं की तुलना की जाय तो उनमें भी परस्पर पर्याप्त अन्तर दिखाई पड़ेगा और यह अन्तर काव्य संरचना से लेकर भावबोध और मुख्यबोध तक में प्रतिबिम्बित मिलेगा। माववे में जहाँ कौतुक मात्र की प्रधानता है, रघुबीरसहाय और श्रीकान्त वर्मा में क्रीड़ायुक्त गंभीरता है। इन दोनों ही कवि कविता के नाटकीय विन्यास में त्रासदीय और कामेदीय तत्त्वों की बुनावट द्वारा उपलब्ध करते हैं -----

कैवट नारायण ने "तीसरा सप्ताह" के अन्तर्गत अपने वक्तव्य में इस नाटकीय विशेषता को रेखांकित करते हुए कहा है कि, "जीवन के इस बहुत बड़े कार्निवाल में कवि उस बहुरूपी की तरह है जो हजारों रूपों में लोगों के सामने आता है, जिसका हर मनोरंजन रूप किसी-न-किसी सतह पर जीवन की एक अद्भुत व्याख्या है और जिसके हर रूप के पीछे उनका एक अपना गम्भीर और असली व्यक्तित्व होता है जो इस विविधता के बुनियादी खेल को समझता है। निःसन्देह इस कथन में कैवट नारायण का अभिप्राय किसी एक कविता के नाटकीय विन्यास से नहीं बल्कि कवि व्यक्तित्व के बहुरूपीपान से है और हजारों रूपों



से भी तात्पर्य सम्भवतः अलग- अलग कविताओं में पाये जाने वाले बहुरंगी विग्रहों से है।" इन आधुनिक कवियों ने यथार्थ विग्रह में विडम्बना के सभी पक्षों वाक्य, व्यंग्य, विनोद, कटुवक्तियों आदि का उपयोग किया है। इस दृष्टि से रघुवीर सहाय, नागार्जुन, सर्वेश्वरदयाल सक्सेना, मुक्तिबोध आदि महत्वपूर्ण हैं। व्यंग्य की दृष्टि से रघुवीर सहाय की कविता -

मेरे प्राणों के पक्षिye भूमि बहुत नाप चुके  
 सिनेमा की रीलें सा कस के लिपटा है सभी कुछ  
 मेरे अन्दर  
 कमानी कुत्ते को भरती है हुमास  
 लो सुनो, इत्ना ही, कहना है सुनो  
 तुम्से मुझे  
 किन्तु ठहरो तो, शायद  
 इससे भी अच्छी कोई बात याद आ जाये<sup>2</sup>।

इसमें कवि लोगों के विचारों के सद्बिबद्ध होने की बात की है जो अपनी जकड़न को तोड़ना चाहती है, लेकिन वह कई प्रकार के संकोच एवं संस्कार के चलते विवश है। इन कवियों ने कटुवक्तियों का भी सहारा लिया है -

दिन के बुझार  
 रात्रि की मृत्यु  
 के बाद हृदय पुंसत्वहीन,  
 अन्तर्मुख  
 है रिक्त - सा गेह  
 दो लालटेन से नयन दीन  
 निःप्राण स्तम्भ  
 दो खड़े पाँव  
 लकड़ी का सोखा वक्ष रिक्त,  
 मण्डितक तेल  
 की है मशीन<sup>3</sup>  
 ससार- क्षेत्र है तेलसिक्त ।

- 
- 1- कविता के नये प्रतिमान : डॉ० नाम्दार सिंह, पृ०- 155.  
 2- दूसरा सप्तक : {रघुवीर सहाय} : सं० अक्षेय, पृ०- 165.  
 3- तारसप्तक {मुक्तिबोध} : अक्षेय, पृ०- 59- 60.



इसमें कई कटुक्तियों द्वारा यथार्थ जगत में उपजते विसंगतियों को उभारने की चेष्टा की है ।

आधुनिक यथार्थ विसंगतियों को घास्य पर्व विनोद वृत्ति के सहारे हल्के-फुल्के ढंग से उभारने में सर्वेश्वरदयाल सक्सेना और नागार्जुन सिद्धहस्त हैं। सर्वेश्वर की कविता -

दे रोट्टी १  
गई कहीं थी बड़े सबेरे  
कर वोटी १  
लाला के बाज़ार में  
फिली दुज्जनी  
पर वह भी निकली लोट्टी,  
दिन भर सोयी,  
बीच बाज़ार में बैठ के रोयी  
साँझ को लोट्टी  
ले उाली सोजा ।

बुपाई मारों दुलहिनि  
मारा जाई कौआ ।

उपर्युक्त पंक्तियों में रोट्टी के लिए वोटी करके बड़े सबेरे लाला के बाज़ार में जाने में श्रिये सन्दर्भों पर संकेतों को कवि ने विनोदवृत्ति के सहारे स्पष्ट करने की कोशिश की है ।

उपर्युक्त चिन्तेन के बाद निष्कर्ष स्पष्ट है निम्नलिखित तत्त्व प्राप्त होते हैं -

1- आयावादी कविता में उसकी काव्य-प्रकृति के कारण विडम्बना, का प्रयोग निराला को छोड़कर अन्य किसी कवि में नहीं प्राप्त होता है।

---

1- काठ की छिट्टियों : सर्वेश्वरदयाल सक्सेना, पृ०- 144.



- 2- निराला ने कविताओं में यथार्थ जीवन की कटु विसंगतियों को स्पष्ट करने के लिए हास्य एवं विनोद के द्वारा विडम्बना का उपयोग किया है ।
- 3- छायावाद के बाद की कविता में विडम्बना का अत्यन्त कलात्मक एवं प्रभावशाली उपयोग मुक्तिबोध , सर्वेश्वर एवं रघुबीर सहाय की कविताओं में विशेष रूप से दिखाई पड़ता है ।
- 4- कविता के विकास के साथ-साथ जटिल होते सम्बन्धों को प्रभावशाली ढंग से अभिव्यक्ति देने के लिए आधुनिक कवियों में विडम्बना का उपयोग बढ़ता गया है। व्यंग्य एवं कटुक्ति यद्यपि इसमें कवियों के रुचिकर साधन हैं लेकिन अधिक जटिल भावबोध को हास्य एवं विनोद का सहारा लेकर प्रस्तुत किया गया है ।

=====



ਭਾਗਤਮ ਅਧਿਆਯ  
=====

ਉਪਸੰਘਾਰ  
=====



काव्यभाषा की संरचना से तात्पर्य उसकी अन्तः एवं बाह्य रचना प्रक्रिया से है। सृजन के क्षणों में कवि रचना प्रक्रिया से जुड़कर संरचना के विभिन्न अवयवों यथा- संज्ञा, सर्वनाम, क्रिया, विशेषण, लिङ्-ग, अलंकार, प्रतीक, बिम्ब आदि के सहयोग से ही कविता का निर्माण करता है। कवि संरचना के स्तर पर युगानु-स्य परिवर्तन करके कविता एवं भाषा में जीवन्तता बनाये रखता है। कविता के भाषिक, शैलिक एवं लयात्मक अंगीभूत छटकों का क्रमविन्यास और उसकी पारस्परिक संगति ही काव्यभाषा संरचना कही जाती है। आलोचकों का मानना है कि आधुनिक कविता में आप बदलाव के कारण प्राचीन रस सिद्धान्त का आस्वाद जरूरी न होकर कविता की समझ जरूरी हो गई है। ऐसी स्थिति में कविता की संरचना को समझना बेहद जरूरी है। जो साधारण भाषा से भिन्न एक विशिष्ट भाषिक संरचना है जिसमें तीन तत्वों- वैदग्ध्य, विरोधाभास और वक्रता की उपस्थिति आवश्यक मानी गई है। कविता के निर्माण में काव्यभाषा संरचना के व्याकरणिक अवयवों एवं बिम्ब, प्रतीक आदि की प्रमुख भूमिका रहती है। अतः कविता के अध्ययन का मुख्य आधार इन्हीं अवयवों को बनाया जाता है। इन अवयवों के कविता में प्रयुक्त होने के बीच जो प्रकार की जटिलताएँ भी आती हैं जिसका निराकरण एवं उचित साम्यपूर्ण संतुलन कवि को स्थापित करना पड़ता है।

आधुनिक हिन्दी काव्यभाषा के पूर्व हिन्दी काव्यभाषा संरचना का विकास दो स्थितियों से होकर गुजरा जिसे हिन्दी साहित्य में भारतेन्दु-युग और द्विवेदी- युग कहते हैं। भारतेन्दुयुगीन काव्यभाषा संरचना शब्दों के प्रयोग की दृष्टि से अत्यन्त समृद्ध है इसमें तत्सम, तद्भव, देशज तथा विदेशी शब्दों का प्रयोग हुआ है। क्रिया एवं मुहावरों का भी कलात्मक प्रयोग दृष्टिग्त होता है।



शैल्यक संरचना में अलंकार प्रधान रहे हैं जबकि आन्तरिक संरचना में परम्परागत छन्दों एवं लोकोक्तियों का महत्त्व है। द्विवेदीयुगीन काव्यभाषा संरचना व्याकरणिक दृष्टि से संस्कृत से प्रभावित है। तथा शब्दों एवं अन्य स्वरों का भी पारम्परिक ढंग से प्रयोग हुआ है। शैल्यक संरचना में अलंकारों का महत्त्व बना हुआ है, साथ ही साथ प्रतीक आदि की भी महत्ता मान्य होने लगी है, आन्तरिक संरचना का रूप संस्कृत के छान्दिक स्वरों पर भी आधारित है।

आधुनिक हिन्दी काव्यभाषा संरचना में व्याकरणिक संरचना का महत्त्व क्रमशः बढ़ता गया है। वर्ण विन्यास परम्परागत ही है और इसका प्रयोग सामान्यतः नाद सौन्दर्य को बढ़ाने के लिए किया गया है। शब्द की दृष्टि से काव्यभाषा को समृद्ध करने के लिए छायावादी कवियों ने संस्कृत को आधार बनाया है। जबकि छायावादोत्तर कवियों ने जनसामान्य बोलचाल की भाषा को आधार बनाया है। इसके अतिरिक्त पूरे विवेच्यकाल में विदेशी भाषा के शब्दों विशेषकर अंग्रेजी, अरबी-फारसी का भी काफी प्रयोग दिखाई पड़ता है। वाक्यविन्यास में परम्परागत छन्दमूलक वाक्ययोजना को छोड़ने की प्रवृत्ति दिखाई पड़ती है तथा सहायक क्रियाओं के प्रचुर प्रयोग से वाक्यविन्यास में प्रायः सज्जता आ गई है। छायावादी कविताओं में संज्ञा की दृष्टि से भाववाचक संज्ञापदों का प्रयोग अधिक है जो अधिकशतः विशेषण की सहायता से निर्मित हैं। कविता में अर्थ एवं भाव के विस्तार के लिए व्यक्तिवाचक संज्ञा के साभिप्राय पर्याय रूप शब्दों का जलात्मक प्रयोग हुआ है। छायावाद काव्य में प्रकृति एवं रहस्य सम्बन्धी कविताओं का अधिक वर्णन होने के कारण पुरुषवाचक सर्वनामों का अधिक प्रयोग हुआ है। रहस्यमूलक शक्तियों से अधिक निकट का सम्बन्ध ज्ञापित करने के लिए इन कवियों ने मूल सर्वनामों के विकारी स्वरों का अधिक प्रयोग किया है। "मैं" सर्वनाम का अध्ययन करने से ही छायावादी कवियों की अर्थवादी प्रवृत्ति स्पष्ट हो जाती है। क्रियाओं की दृष्टि से छायावाद की कविताओं में भूतकालिक क्रियाओं के माध्यम से कवियों ने मानसिक कार्य-व्यापार के सूक्ष्म एवं अदृश्य पक्षों



जो उभारने का प्रयास किया है। इसके अतिरिक्त इन कवियों ने भावों एवं सन्दर्भों पर बल देने के लिए क्रियाओं का द्वित्व प्रयोग भी किया है। नये कवियों ने काव्य में अधिक सम्प्रेषणीयता लाने के लिए देशज एवं ग्राम्य क्रियाओं का प्रायः सन्निवेश किया है। छायावादी कवियों में कारक विह्वलों को छोड़ने की प्रवृत्ति दिखाई पड़ती है। विशेषकर सम्प्रदान, अमादान एवं सम्बोधन कारक विह्वलों को। जिविता में कलात्मकता लाने के लिए कारक विपर्यय का प्रयोग भी कहीं-कहीं दिखाई पड़ता है। विवेच्यकाल में विशेषणों का प्रयोग कर्ण्य एवं सन्दर्भ के साथ-साथ अभिप्रेत अर्थ को स्पष्ट करने के लिए किया गया है। ये विशेषण अधिकतर भाव सादृश्य को ध्यान में रखकर प्रयुक्त हुए हैं। लिङ्ग प्रयोग की दृष्टि से विवेच्यकाल के कवि सामान्यतः लिङ्ग-विपर्यय का ही प्रयोग कर कविता में कलात्मकता उत्पन्न करते हैं। इसी तरह की प्रवृत्ति वचन के प्रयोग में भी दिखाई पड़ती है। काल की दृष्टि से विवेच्यकालीन कवियों ने भूतकाल एवं भविष्यकाल के द्वारा वर्तमान जीवन सन्दर्भों को भी उभारने का प्रयास किया है। प्रत्यय की दृष्टि से विवेच्यकाल में आवश्यकतानुस्य देशी-विदेशी सभी प्रकार के प्रत्ययों का उपयोग हुआ है। छायावादी काव्य-अधिकतर संस्कृत के उपसर्गों का सहारा लिया गया है जबकि छायावादोत्तर काव्य में देशज, संस्कृत एवं विदेशी सभी जगह से उपसर्गों का ग्राह्य है। छायावाद की कविताओं में कहीं-कहीं जटिल सामासिक प्रवृत्ति दिखाई पड़ती है जबकि छायावादोत्तर कवियों में रूढ़ सामासिक प्रवृत्ति का पूरी तरह से त्याग दिखाई पड़ता है।

हिन्दी काव्यभाषा की व्याकरणिक संरचना का रूप कविता में यथावत् रहता है लेकिन काव्यभाषा की शैलिक संरचना में नये रूपों के जुड़ने की प्रक्रिया निरन्तर चलती रहती है। इस दृष्टि से काव्य का सबसे पुराना रूप अलंकार है। पुराने काव्य में अलंकार कविता का मुख्य शोभाकारक धर्म था जबकि आधुनिक कविताओं में इसका महत्व क्रमशः क्षीण होता गया है। आधुनिक हिन्दी कविता में अलंकारों का मुख्य प्रयोग सादृश्यविधान के लिए हुआ है। सादृश्य अलंकार की अनिवार्यता है क्योंकि इसके प्रयोग से कर्ण्य को अर्थहापन के साथ-साथ सौन्दर्यबोध के सम्पूर्ण सन्दर्भों एवं



मानसिक संविदे संविदना में भी काफी बदलाव आ जाता है। छायावादी कवियों ने इन सादृश्यमूलक अलंकारों की सहायता से कविता में अपनी वण्यवस्तु, विस्तार, कल्पना एवं रहस्यवादी प्रवृत्ति के सहारे वस्तुवृत्ति, भावोत्कर्ष, जिज्ञासा, कौतुहल आदि की योजना की है। छायावादी कवियों ने परम्परित उपमानों की योजना की है जबकि नये कवियों ने परम्परा से छटकर नवीन उपमानों को कविता में स्थान दिया है।

विवेच्यकाल में भाव एवं अर्थ सम्प्रेषण के लिए प्रतीकों का उपयोग हुआ है। छायावादी कवियों ने प्रतीकों का चयन अधिकतर प्रकृति, संस्कृति एवं इतिहास से किया है। इनके अधिकांश प्रतीक बिम्बमूलक प्रतीक हैं जो अधिकतर प्रभावशाली पर आधारित हैं। छायावाद के बाद की कविताओं में प्रतीक कविता के आधार-भूत अंग के रूप में उभरे हैं। इन कवियों द्वारा प्रयुक्त ये प्रतीक मानव जीवन के प्राकृतिक, ऐतिहासिक, शास्त्रीय, वैज्ञानिक एवं सांस्कृतिक आदि सभी क्षेत्रों से ग्राह्य किए गए हैं। इन कवियों ने छिसे-पिटे पुराने प्रतीकों को छोड़कर आधुनिक उपभोक्तावादी जटिल जीवनबोध की संविदनाओं को अभिव्यक्ति देने के लिए नये प्रतीकों का चयन किया है। छायावाद के कवियों ने अपूर्ण प्रतीकों का उपयोग अधिक किया है जबकि छायावादोत्तर कवियों ने अपने वण्य विषय की माँग के अनुसार सूर्ण प्रतीकों को अधिक प्रयुक्त किया है।

बिम्ब की सहायता से विवेच्यकाल में सूक्ष्मांतिसूक्ष्म भावकवियों को उभारने की जोशिला दिखाई पड़ती है। छायावादी काव्य में यदि एक ओर धर्मबिम्बों की सहायता से पुराने तन्दर्भों को उभारने एवं प्राचीन सांस्कृतिक बोध को स्पष्ट करने की चेष्टा है तो दूसरी ओर लोकबिम्ब प्रकृति एवं संस्कृति से जुड़कर धार्मिक अनुभूतियों और मनोगत भावों को उजागर करते हैं। देन्द्रिय दूषणव्यापार के द्वारा रहस्य एवं कल्पना भी स्पष्ट की गयी है। छायावाद के बाद की कविता में लोकबिम्बों का उपयोग अधिक हुआ है जिसके सहारे जीवन के समस्त पक्षों की विसंगतियों को उभारने की जोशिला है। भावबिम्बों के सहारे ये कवि अपनी स्वयं की



भोगी हुई अथवा जनसामान्य वर्ग की विषमताओं और संघर्षों को अभिव्यक्ति दी है। अनुभवबिम्बों के द्वारा जीवन के सामाजिक यथार्थपरक अनुभवों को व्यक्त किया गया है। ये कवि सैद्धान्तिक रूप से किसी न किसी विचारधारा से जुड़े हुए हैं अतः कविता में अपने वैचारिक दृष्टिकोण को रखने के लिए उन्होंने विचार बिम्बों का सहारा लिया है।

मिथक प्रयोग की दृष्टि से छायावादी कवियों में निराला एवं दिनकर ने ही मिथकों का उपयोग अपनी कविता को प्रभावी बनाने के लिए किया है और वे भी मिथक अत्यन्त साधारण कोटि के ही हैं। ये मूलतः देश सम्बन्धी या इति-हास धर्मी मिथक हैं जबकि बाद के कवियों ने सभी प्रकार के मिथकों का सर्जनात्मक प्रयोग किया है। इन मिथकों के द्वारा समाज एवं व्यक्ति के राजनीतिक, सामाजिक, आर्थिक एवं सांस्कृतिक विद्वपताओं को स्पष्ट किया गया है। इसके अतिरिक्त छायावादी कविता में मिथक मात्र भारतीय सन्दर्भ से ही गृहीत हैं जबकि उसके बाद के कवियों ने सभी धर्मों एवं राष्ट्रों से मिथकों को ग्रहण किया है। छायावाद में पैंटी की प्रयोग नहीं के बराबर मिलता है। छायावाद के बाद की कविताओं में भी यह सीमित रूप में दिखाई पड़ता है जिसके सहारे कवियों ने जीवन के आन्तरिक अनुभवों और भावी स्थितियों को रखने की कोशिश की है। आधुनिक कवियों में मुक्तिबोध ने इसे महत्व प्रदान किया और कविता में जीवन के अनेक सन्दर्भों को उभारने के लिए इसका प्रयोग किया है।

आन्तरिक संरचना में लय की सर्वाधिक महत्वपूर्ण भूमिका है। इसकी सहायता से सामान्य पाठक भी कवि की अनुभूतियों को सहजतापूर्वक ग्रहण करता है। कविता में लय को रखने के लिए वर्ण एवं मात्राओं के समानुपातिक संतुलन, तुक- व्यवस्था, विराम तथा लघु- गुरु योजना का कलात्मक उपयोग करना पड़ता है। विवेचकाल की कविताओं में लयों की योजना कई तरह से की गई है। परम्परागत शास्त्रीय लय का विधान दो प्रकार से किया गया है, प्रथम प्रचलित पुराने छन्दों को उनके मात्रा, विराम आदि नियमों के साथ कविता में स्थान देकर दूसरे इन प्राचीन संस्कृत के छन्दों के केवल लय को ही ग्रहण करके। इसके अतिरिक्त दो या अधिक



छन्दों की मात्राओं को जोड़कर एक नये छन्द की भी योजना इनकी कविताओं में दिखाई पड़ती है। साथ ही नये कवियों ने उर्दू, फारसी, चीनी, जापानी आदि भाषाओं के छन्दों को उनकी लयात्मक प्रवृत्ति के अनुसार अपनी कविताओं में प्रयोग किया है। परम्परागत शास्त्रीय लयों के अतिरिक्त मुक्तलय का प्रयोग भी विवेच्य कविताओं में कई स्थानों में दिखाई पड़ता है। इन कवियों ने संगीत की राग- रागिनियों, नाद, ताल, आरोह- अवरोह आदि के प्रवाह के साथ कविता में शब्दों को संघातित करने की कोशिश की है। इनकी कविताओं में मुक्त छन्द के भी प्रयोग हुए हैं, इनमें भावानुकूल असमान स्वच्छन्द गति एवं यतिविधान की योजना की गई है। इसके अतिरिक्त इन कवियों ने लोकगीतों के लयों को भी ग्रहण करके उसके आधार पर काव्य-रचना की है। छायावाद के बाद के कवियों ने अपनी कविताओं में अर्थलय के प्रयोग की भी बात की है। व्यंजना की दृष्टि से विवेच्यकाल की कविताओं में साकेतिकता लाने की कोशिश दिखाई पड़ती है। छायावाद की कविता जहाँ लक्ष्यार्थमूलक प्रवृत्तियों के निकट है वहीं छायावादोत्तर कविता व्यंग्यार्थमूलक प्रवृत्तियों के अधिक निकट है। विरोधाभास की दृष्टि से विवेच्यकाल में छायावादी कवियों ने प्रकृति एवं ईश्वर के रहस्य की ओर अधिक संकेत किया है। जबकि छायावादोत्तर कवियों ने इसके सहारे समाज के यथार्थ को सम्प्रेषित करने की कोशिश की है। कविता के विकास के साथ-साथ जटिल होते सम्बन्धों को प्रभावशाली ढंग से अभिव्यक्ति देने के लिए आधुनिक कवियों ने विच्छेदना का प्रयोग किया है। व्यंग्य इन कवियों का प्रिय साधन है साथ ही अधिक जटिल भावबोध को वास्तव एवं विनोद का सहारा लेकर प्रस्तुत किया है। जबकि छायावाद में ये माध्यम बहुत कम प्रयुक्त हुए हैं ।



परिशिष्ट

=====

सन्दर्भ - ग्रन्थ - सूची

=====



### संस्कृत ग्रन्थ -

- 1- काव्यालंकार - आचार्य भामह, बिहार राष्ट्रभाषा परिषद्, पटना, संस्वत् 2019.
- 2- काव्यादर्श - आचार्य ढण्डी, चौखम्बा विद्याभवन, वाराणसी, 1934, तृतीय संस्करण
- 3- ध्वन्यालोक - आचार्य आनन्दवर्धन, चौखम्बा संस्कृत सीरीज आफिस वाराणसी, चतुर्थ संस्करण, सं०- 2035.
- 4- साहित्यदर्पण - आचार्य विश्वनाथ, मोतीलाल बनारसीदास, दिल्ली नवम् संस्करण- 1977.
- 5- औचित्य विचार वर्ग : आचार्य केमेन्द्र, चौखम्बा ओरियंटालिया, वाराणसी, प्रथम संस्करण - 1982.
- 6- वक्रोक्तिप्रदीपित : आचार्य कुन्तक, चौखम्बा संस्कृत सीरीज आफिस, वाराणसी।
- 7- काव्यप्रकाश : आचार्य मम्मट, साहित्य भण्डार, मेरठ, प्र० सं०, नवम् सं० 1960 ई०.

### अंग्रेजी ग्रन्थ -

- 1- जॉन पोयट्री ऐण्ड पोयट्स : टी० एस० इलियट, फेब्रर ऐण्ड फेब्रर लिमिटेड, लन्दन, पंचम संस्करण, 1969.
- 2- प्रिंसिपल्स ऑफ लिटरेरी क्रिटिसिज्म : आर्थ० ए० रिचर्ड्स
- 3- द वेल् रोटर्स : क्लॉथ ब्रुक्स, संस्करण 1968, डेनिस डायसन, लि० लंदन
- 4- द वर्ल्ड्स वांछी : जॉन क्रो रैसम, न्यूयार्क ऐण्ड लंदन, संस्करण 1937.
- 5- साहित्य सिद्धान्त : रेने वेलेक एवं आस्टिन वारेन, अ० वी० एस० पालीवाल, लोकभारती प्रकाशन, इलाहाबाद



## हिन्दी ग्रन्थ

### काव्यसंग्रह

- 1- भारतेन्दु समग्र : सम्पादक हेमन्त शर्मा, हिन्दी प्रचारक संस्थान, तृतीय संस्करण, 1989 ई०
- 2- भारतेन्दु ग्रन्थावली : स० ब्रजरत्नदास, काशी नागरी प्रचारिणी सभा, सम्वत् 2010.
- 3- प्रियग्रवास : अयोध्यासिंह उपाध्याय हरिऔध, खड्गविलास प्रेस पटना, प्र० स० 1913 ई०
- 4- प्रसाद ग्रन्थावली, भाग-1, सम्पादक- रत्नकिशोर प्रसाद, लोकभारती प्रकाशन, इलाहाबाद, द्वितीय संस्करण 1989.
- 5- निराला रत्नावली, भाग-1 खंड 2, सम्पादक नन्दकिशोर नवल, राजकमल प्रकाशन, दिल्ली, प्र० स०, सन् 1983.
- 6- पन्त ग्रन्थावली, भाग 1 खंड 2 सम्पादक शान्ति जोशी, राजकमल प्रकाशन प्राइवेट लिमिटेड, दिल्ली, प्र० स० 1989.
- 7- तारसप्तक : स० अज्ञेय - भारतीय ज्ञानपीठ प्रकाशन, वाराणसी, प्र०स० 1943.
- 8- दूसरा सप्तक : स० अज्ञेय - भारतीय ज्ञानपीठ प्रकाशन, वाराणसी, प्र०स० 1951.
- 9- तीसरा सप्तक : स० अज्ञेय - भारतीय ज्ञानपीठ प्रकाशन, वाराणसी, प्र०स० 1959.
- 10- सदानीरा, भाग 1 और 2 : अज्ञेय, नेशनल पब्लिशिंग हाउस नई दिल्ली, प्र० स० 1986.
- प्रताप लहरी : प्रताप नारायण मिश्र, भीष्म ऐण्ड ब्रदर्स, कानपुर, सन् 1949.
- प्रेमघ्न सर्वस्व : स० प्रभाकरेश्वर प्रसाद उपाध्याय, प्र० स०, सम्वत् 2007.
- प्रियग्रवास :: हरिऔध, हिन्दी साहित्य कुटीर, वाराणसी, प्र०स० 2008.
- वैदेही वनवास : हरिऔध, हिन्दी साहित्य कुटीर, वाराणसी, प्र० स० 1996.
- साकेत : मैथिलीशरण गुप्त, साकेत प्रकाशन झांसी, सम्वत् 1986.



हिडिम्बा : मैथिलीशरण गुप्त, साक्षेत् प्रकाशन, झोंसी, सम्बत् 2026.

प्राधरा : मैथिलीशरण गुप्त, साहित्य खन, विरगौव झोंसी, सम्बत् 2028;

यामा रश्मि: महादेवी वर्मा, साहित्य सदन, प्राइवेट लिमिटेड, इलाहाबाद  
सन् 1983.

नीरजा, दीपशिखा : महादेवी वर्मा, जिताविस्तान, इलाहाबाद, प्र०स० 1942.

हुंकार : रामधारी सिंह दिनकर, अजन्त प्रेस, पटना, सन् 1952 {प्रथम संस्करण}

रश्मिरथी: रामधारी सिंह दिनकर, अजन्ता प्रेस, पटना, सन् 1952 {प्रथम संस्करण}

रसवन्ती : रामधारी सिंह दिनकर, उदयावल पटना, सन् 1946 {प्रथम संस्करण}

मधुशाला : हरिवंशराय बच्चन, प्रयाग सेण्डल बुक, इलाहाबाद सन् 1949 {प्र०स०}

मधुकला : हरिवंशराय बच्चन, सेण्डल बुक डिपो, इलाहाबाद, सन् 1947 {प्र०स०}

निशानिमग्न : हरिवंशराय बच्चन, भारती भण्डार, प्रयाग, सन् 1944 {प्र०स०}

मिलन्यामिनी: भारतीय ज्ञानपीठ, काशी, सन् 1950 {प्र०स०}

जुपस्थित लोग : भारतभूषण अग्रवाल, लोकभारती प्रकाशन, इलाहाबाद, प्र०स० 1965

ओ अस्तुत मन : भारतभूषण अग्रवाल, लोकभारती भोपाल, प्र०स० 1958 ई०

नाथ और निर्माण : गिरिजा कुमार माथुर, मधेश ऐण्ड सस, लाहौर, प्र०स० 1946 ई०

धूप के धान : गिरिजा कुमार माथुर, भारतीय ज्ञानपीठ, काशी, प्र०स० 1959 ई०

शिलापंख वमकीले : गिरिजा कुमार माथुर, साहित्य भवन प्राइवेट लिमि०, प्र०स० 196

सतरंगी पंखों वाली: नागार्जुन, यात्री प्रकाशन, कलकत्ता, प्र० स० 1959.

युग की गंगा : केदारनाथ अग्रवाल, हिन्दी ज्ञानमन्दिर लिमि०, बम्बई, प्र०स० 1947

नींद के बादल, लोक और आलोक : केदारनाथ अग्रवाल, लहर प्रकाशन, इलाहाबाद  
प्र० स०, 1957.

कुछ कविताएँ : शम्भू बहादुर सिंह, जगत् शंकर प्रकाशन, वाराणसी, प्र०स० 1959.

काठ की छोटियाँ : सर्वेश्वर दयाल सक्सेना, राजकमल प्रकाशन, दिल्ली

गीत प्रवेश : भवानी प्रसाद मिश्र, नवहिन्द प्रकाशन, छेदराबाद, प्र०स० सन् 1956.

जमी बिलकुल जमी : केदारनाथ सिंह, नया साहित्य प्रकाशन, इलाहाबाद,  
प्र० स० सन् 1960.



- 1- अद्यतन : अक्षय, सरस्वती विहार नयी दिल्ली, डि० सं० 1978.
- 2- रत्नना के क्षण : अक्षय, भारतीय साहित्य प्रकाशन, मेरठ, प्र०सं० 1934.
- 3- आत्मपरक : अक्षय, नेशनल पाब्लिशिंग हाउस, नयी दिल्ली, 1983.
- 4- रसमीमांसा : आचार्य रामचन्द्र शुक्ल, नागरी प्रचारिणी सभा, काशी, प्र० सं० सम्वत् 2011.
- 5- विन्तामणि : आचार्य रामचन्द्र शुक्ल, नागरी प्रचारिणी सभा, काशी, प्र० सं०, सम्वत् 2041.
- 6- हिन्दी साहित्य का इतिहास : आचार्य रामचन्द्र शुक्ल, नागरी प्रचारिणी सभा, काशी, प्र० सं० सम्वत् 2041.
- 7- सूरदास : आचार्य रामचन्द्र शुक्ल, नागरी प्रचारिणी सभा, काशी० प्र० सं० सम्वत् 2030.
- 8- भारतीय दर्शन : डॉ० राधाकृष्णन् : राजपाल एण्ड सन्स दिल्ली, 1986.
- 9- हिन्दी साहित्यकोश, भाग-1, सम्पादक डॉ० धीरेन्द्र वर्मा, ज्ञानमण्डल लिमि० वाराणसी, प्रिन्ट डि० सं० 1986.
- 10- कवि कर्म और काव्यभाषा : डॉ० परमानन्द श्रीवास्तव, विश्वविद्यालय प्रकाशन, वाराणसी, 1975.
- 11- नयी कविता का परिप्रेक्ष्य : डॉ० परमानन्द श्रीवास्तव, नीलाभ प्रकाशन, इलाहाबाद, 1963.
- 12- समकालीन कविता का व्याकरण : डॉ० परमानन्द श्रीवास्तव
- 13- मिथक और साहित्य : डॉ० नगेन्द्र, नेशनल पाब्लिशिंग हाउस, नयी दिल्ली
- 14- नयी समीक्षा : नये सन्दर्भ, डॉ० नगेन्द्र, नेशनल पब्लिशिंग हाउस, नयी दिल्ली, प्र० सं० 1974.
- 15- काव्यकला और अन्य निबन्ध : जयशंकर प्रसाद



- 16- नये साहित्य का सौन्दर्यशास्त्र : मुक्तिबोध, राधाकृष्ण प्रकाशन, दिल्ली, प्र० सं० 1971.
- 17- हिन्दी साहित्य : सं० डॉ० श्रीरेन्द्र वर्मा, भारतीय हिन्दी परिषद्, प्रयाग, प्र० सं० 1962.
- 18- कविता के नये प्रतिमान : डॉ० नामवर सिंह, राजकमल प्रकाशन, दिल्ली, प्र० सं० 1982.
- 19- आधुनिक साहित्य : मुख्य और मूल्यांकन- डॉ० निमैला जैन, राजकमल प्रकाशन, दिल्ली, प्र० सं० 1980.
- 20- हिन्दी भाषा की संरचना : डॉ० भोलानाथ तिवारी, वाणी प्रकाशन दिल्ली, प्र० सं० 1988.
- 21- अभिव्यक्ति विज्ञान : डॉ० भोलानाथ तिवारी, लिपि प्रकाशन, नयी दिल्ली, 1974.
- 22- काव्यभाषा : डॉ० सियाराम तिवारी, मैकमिलन की ऑफ इण्डिया लिमिटेड, कलकत्ता, प्र० सं० 1976.
- 23- साहित्यशास्त्र और काव्यभाषा : डॉ० सियाराम तिवारी
- 24- अलंकार रचना और काव्यभाषा की समस्याएँ : डॉ० योगेन्द्र प्रताप सिंह, साहित्य सहयोग मुद्रण लिमि०, प्र० सं० 1987.
- 25- भारतीय काव्यशास्त्र : डॉ० योगेन्द्र प्रताप सिंह, लोकभारती, इलाहाबाद प्र० सं० 1985.
- 26- संरचनात्मक शैलीविज्ञान : डॉ० रवीन्द्रनाथ श्रीवास्तव, आलेख प्रकाशन दिल्ली
- 27- आलोचना : प्रक्रिया और स्वल्प - डॉ० आनन्दप्रकाश दीक्षित, नेशनल पब्लिशिंग हाउस, दिल्ली 1976.
- 28- सर्जन और भाषिक संरचना : डॉ० रामस्वयं चतुर्वेदी, लोकभारती प्रकाशन, इलाहाबाद, प्र० सं० 1980.



- 29- भाषा और सविदना : डॉ० रामस्वस्व वसुदेवी, लोकभारती प्रकाशन, इलाहाबाद, १०० सं० १९८१.
- 30- कामायनी का पुनर्मुद्रण : डॉ० रामस्वस्व वसुदेवी, लोकभारती प्रकाशन, इलाहाबाद, १०० सं० १९७८.
- 31- हिन्दी साहित्य की अज्ञात प्रवृत्तियाँ : डॉ० रामस्वस्व वसुदेवी, केन्द्रीय हिन्दी संस्थान, आग्रा, १०० सं० १९६९.
- 32- हिन्दी साहित्य और सविदना का विकास, डॉ० रामस्वस्व वसुदेवी, लोकभारती प्रकाशन, इलाहाबाद, १०० सं० १९८६.
- 33- नयी कविताएँ : एक साक्ष्य - डॉ० रामस्वस्व वसुदेवी, लोकभारती प्रकाशन, इलाहाबाद, १९७६.
- 34- आधुनिक हिन्दी कविता में बिम्बविधान : केदारनाथ सिंह, भारतीय ज्ञानपीठ प्रकाशन, दिल्ली १९७१.
- 35- निराला : आत्महन्ता आस्था : श्री लक्ष्मण सिंह, नीलाभ प्रकाशन, इलाहाबाद, १०० सं० १९७२.
- 36- छायावाद की प्रसिद्धि प्रसंगिकता : डॉ० रमेशचन्द्र शाह, राधाकृष्ण प्रकाशन, दिल्ली, १०० सं० १९७३.
- 37- मिथ्या और स्वप्न : कामायनी की मनस्सौन्दर्य सामाजिक भूमिका, डॉ० रमेशकुमार मेह, ग्रन्थम् रामबाग, कानपुर, १९६७.
- 38- नये प्रतिमान पुराने निष्पन्न : श्री लक्ष्मीकान्त वर्मा, ज्ञानपीठ प्रकाशन, वाराणसी, १०० सं० १९६६.
- 39- आधुनिक हिन्दी काव्यशिल्प : मोहन अस्थी, भारतीय परिषद् प्रकाशन, प्रयाग.
- 40- नया काव्य : नये मुख्य : डॉ० ललित शुक्ल, द मैक्सिमल ऑफ इण्डिया लिमिटेड, १०० सं० १९७५.
- 41- सौन्दर्याशास्त्र के तत्त्व : कुमार विमल, राजकमल प्रकाशन, नयी दिल्ली, सन् १९६७.



- 42- काव्यभाषा पर तीन निबन्ध : डॉ० सत्यप्र सत्यप्रकाश मिश्र -  
लोकभारती प्रकाशन, इलाहाबाद, प्र० सं० 1989.
- 43- हिन्दी भाषा का विकास : डॉ० रामकिशोर शर्मा, विधासागर प्रकाशन,  
इलाहाबाद, प्र० सं० 1982.
- 44- हिन्दी का नवस्वच्छन्दतावाद : डॉ० नरेन्द्र देव वर्मा, रचनाप्रकाशन,  
इलाहाबाद, प्र० सं० 1979.
- 45- छायावाद की भाषा : डॉ० रमेशचन्द्र गुप्त, प्रवीण प्रकाशन, नयी दिल्ली,  
1984.
- 46- कला सूत्र प्रक्रिया और निराला, डॉ० राजकरण सिंह, सैन्य बुक सेंटर,  
वाराणसी, सन् 1978.
- 47- निधकीय कल्पना और आधुनिक काव्य : डॉ० जगदीश प्रसाद श्रीवास्तव,  
विश्वविद्यालय प्रकाशन, वाराणसी, प्र० सं० 1985.
- 48- प्रयोगवादी काव्य : डॉ० पवन कुमार मिश्र : म० प्र० हिन्दी  
ग्रन्थ अकादमी भोपाल, प्र० सं० 1977.
- 49- हिन्दी व्याकरण : पं० जामताप्रसाद गुरु, नागरी प्रचारिणी सभा, काशी,  
सप्तम संस्करण, सम्बत् 2019.
- 50- निराला की कविताएँ और काव्यभाषा : डॉ० रेखा ठरे, लोकभारती  
प्रकाशन, इलाहाबाद , प्र० सं० 1976.
- 51- आचार्य रामचन्द्र शुक्ल आलोचना कोश : डॉ० रामचन्द्र तिवारी,  
विश्वविद्यालय प्रकाशन वाराणसी, 1986.

=====